

الفنون الشعبية



٦٥/٦٤

يوليو / مارس

٢٠٠٣ / ٢٠٠٢





الفنون الشعبية

مجلس التحرير:

أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجي
أ.د. أسعد نديم
أ.د. سمحة الخولي
أ.د. عبد الحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ.د. محمد محمود الجوهري
أ.د. محمد رجب التجار
أ.د. مصطفى الرزاز

عدد ٦٥/٦٤

يوليو ٢٠٠٢ / مارس ٢٠٠٣

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنياً
الأستاذ عبد السلام الشريف

نائب رئيس التحرير
أ. صفوت كمال

سكرتير التحرير
أ. محمد حسن عبد الحافظ

رئيس التحرير
أ.د. أحمد علي مرسى

المشرف الفني
أ. يوسف شاكر

رئيس مجلس الإدارة
أ.د. سمير سرحان

مدير التحرير
أ. حسن سرور



٣	هذا العدد
	التحرير
٩	الأسطورة في التراث القبطي
	د. لطفي حسين سليم
١٥	السحر
	ترجمة: د. السيد حامد
٢٥	الأسماء والألقاب في الجزائر (دراسة ميدانية)
	د. محمد حيلان
٤١	الطريق إلى المعرفة قراءة جديدة في حكاية علي الزبيقي
	أ. صادق علي عبد الحليم
٥٥	المرأة التي حاولت أن تغير مصورها (من أساطير الخلق الإفريقية)
	إعداد: لؤي بيور / ترجمة: أ. محمد عبدالرحمن
٦٣	تأثير النص الثالث
	تأليف: ألبرت لورد / ترجمة: د. إبراهيم عبدالحافظ
٧٣	فصل خاص عن حكاية اللط ذو الحذاء
	تأليف: ماتيلز لورن - فالتراند فورار / ترجمة: أ. أحمد فاروق
٨٣	إضافة جديدة إلى مشكوات العصر المملوكي في مصر
	أ. مهدي عبدالجواد طوان عثمان
٩٧	الأشكال التكنولوجية: الحكايات الشعبية
	تأليف: وليام باسكوم / ترجمة: أ. محمد بهنسي
١١٩	حكاية الرجل الذي اشترى حلاًماً (حكاية شعبية من اليابان) حول الأحلام
	إعداد: ريتشارد دوسون / ترجمة: أ. رأفت الدويري
١٢٩	مقامات العروى - تبصر عن الوجه الشعبي لتقاليد المجتمع العربي (دراسة فولكلورية)
	أ. إبراهيم حملي
١٥٥	حركة الاهتمام بالملأور الموسيقى الشعبية في مصر - نشأتها وتطورها
	د. محمد عمران
١٧١	من تقاليد رمضان عند أطفال اليمن
	أ. أنور عبده عثمان
١٧٧	«الربابة» في المعاجم والكتب العربية
	أ. عامر محمد البرزلي
١٨١	وصف احتفالية السبع
	أ. مهدي الجباري
	• الشهادات:
١٩١	التراث المصري: الشعبي والتقليد
	أ. سمر توفيق
١٩٥	استلهم التراث في لوحات فنية معاصرة
	أ. سوسن حابر
١٩٩	الصيغ التسجيلية وإيقاع الحياة
	أ. عطيات الأبهري
٢٠٧	«العلم» مفتاح الحكاية
	أ. ميرال السحار
٢١١	زمن البراءة وسحر الحكاية
	أ. نغمات البحري
	• جولة الفنون الشعبية:
٢١٥	الفتح المتحف الإثنوجرافي للتراث الثقافي للوحدات
	د. سوزان السيد
٢٢١	فنون البنية السينماوية في العمارة المساحية
	أ. نادية عبدالحاميد السورسي
	• مكتبة الفنون الشعبية:
٢٢٧	مؤثرات فنية وشعبية في كتابات يحيى حقي
	أ. شمس الدين موسى
٢٣٨	This issue

لوحات العدد:

الفنان: جميل شفيق

المسكوتارية الفنية:

أحمد توفيق

دعاء مصطفى كامل

مادلين أيوب

نادية عبدالحاميد السنوسي

التنفيذ:

مصطفى محمد علي

سمير خليل

عصام إبراهيم

عصام الديب

(إدارة الجمع التصويري)

صورنا الغلاف:

الأماسي: أشغال الفوص

من واحة القصر

الخلفي: زخارف سيناوية

هذا العدد

يستهل هذا العدد الدكتور **لطفي حسين سليم**، مقدماً لنا القسم الثاني من تساوله عن: ما الأسطوري في التراث العربي المدون المطبوع. بعد أن قدم في العدد (٦٠-٦١) دراسته «الأسطورة في الأدب العربي القديم في العصر الجاهلي، نشراً وشعراً» حيث تمثل المرحلة الجاهلية السابقة على الإسلام بعثة وخمسين عاماً مجالاً خصياً لدراسة موضوع الأسطورة. وفي هذا العدد يقدم دراسته «الأسطورة في التراث الديني، منذ أن اتصلت العقيدة العربية - في العصرين الأموي ثم العباسي - بشعوب أخرى غير عربية كالفرس واليونان وغيرهما، وازدهرت حركة الترجمة والتجميع وعرف عن العرب أخبارهم وأيامهم والتصفت بها ما رواه وهب بن منبه وكعب الأحبار وغيرهما من قصص وأخبار.

تتناول الدراسة القصص المرتبطة ببداية خلق الأرض، وخلق آدم عليه السلام، ومراسم تكريمه. ويتوقف الدكتور **لطفي** أمام أقوال ابن عباس حول عاملين لا يخلوان من مجالات أسطورية هما عامل القياس وعامل الزمن في قصة خلق سيدنا آدم عليه السلام. كما توقف أمام طيقات الأرض السبع ومثال لذلك مقالة **العالبي** - في قصص الأنبياء المعروف بالعراس - عن الأرض الخامسة وحياتها وكلل منها ثمانية عشر ألف ناب....

وفي كتب التفسير ما رواه القرطبي في تفسيره: عن أحد القصاصين مع أحمد بن حنبل ويحيى بن معين في مسجد الرصافة والخبر الذي أورده القرطبي له مؤشرات خطيرة - على حد تعبير الدكتور **لطفي** - تكشف عن وجود رواية قصاصين يقفون في الأسواق والمساجد فيضنون على رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث بأسانيد صحاح قد حفظوها، فينكرون الموضوعات بتلك الأسانيد. ومن القرطبي إلى المبالغة في الأعداد وتقديرها عند وهب بن منبه إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيراً أسطورياً، ويشارك الدكتور **لطفي** القرطبي في التردد والتشكك في تطبيقه على بعض الأحاديث النبوية بقوله: «وهذا مردود لا يصح به نقل.... والله أعلم».

أما الأستاذ الدكتور **السيد حامد** فيقدم ترجمته عن «السحر»: بحيث كانت العلاقة بين السحر وكلا من الدين والعلم من أوائل الموضوعات التي أثارت اهتمام الأندريولوجيين. وقد اقتصر الاهتمام في القرن التاسع عشر على أصول السحر في علاقته بأصول الدين. ويتمثل ذلك في كتابات إدوارد تابليور و**لوفي** بربيل. واقتصر كذلك على تأكيد القضايا التطورية الخاصة بتطور الدين أو العلم عن السحر، كما تتمثل عند **جيمس فريزر**. وفي أوائل القرن العشرين ظهر الاتجاه النفعي عند **ماليونفسكي**، إذ إنه يؤكد أن السحر يحقق وظائف نفعية للأفراد. وقد تعرض للشد الشديد؛ فقد صار من المؤكد أن الحقائق والوقائع التي تفرها الإثنوجرافيا لا تتفق تماماً مع رؤيته. كما يؤكد **لوفي** ستروس، مؤيداً **مارسيل موسى**، أن المطلق النفعي للأفكار الدينية لم يكن نفعياً على الإطلاق، معتمداً في ذلك على منهجه البنيائي. وقد أهتم العلماء بالتمييز بين الشعرة والسحر الضار. وتعمد البحوث والدراسات على منظورين: ثقافي يركز على نظرية السببية والمناطق الخفي للمعتقدات،

ويداني على أساس العلاقات الاجتماعية الأساسية القائمة بين الأفراد والجماعات (البناء الاجتماعي)؛ وأخيراً، يؤكد الكاتب على ضرورة التعليم للقضاء على الخرافات السحرية.

ومن الجزائر يقدم الأستاذ الدكتور محمد عيلان - أستاذ الآداب والفنون الشعبية، جامعة عنابة - دراسة ميدانية حول الأسماء والألقاب في الجزائر، فالاسم هو اللفظ الذي يطلق على الشخص ليميزه (حضرانياً) عما عداه من أبناء الشعوب الأخرى، كما يميزه اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، وقد يكون الاسم مصدراً تاريخياً مهماً، كما في بعض الأسماء المتولدة عن أحداث عاشها الإنسان وبخاصة تاريخه وقاريخ إسلامه؛ لذلك كانت الأمم والشعوب حذرة ودقيقة فيما تطلقه على أبنائها من أسماء.

والدراسة الميدانية تربط بين الاسم واللقب والكنية بالبيئة والمحيط الاجتماعي سواء أكانت الأسماء مفردة (مرتجلة - مشتقة) أو مركبة (من اسمين - مركب من الاسم و(أب، أو ابن، أو ولد) - المركبة تركيباً تضاف إليه ياء النسب أو تركيباً إسنادياً أو تركيباً إضافياً). لتصل إلى مرجعية الأسماء أو المصادر التي يلجأ إليها الواضع لينقل الاسم من دلالة على ما وضع له فيمس به الشخص لعلقة قد تكون المشابهة أو تكون الفأل الحسن، وقد تكون الخوف عليه حتى لا يصاب بالولائب، وقد يكون التقرب إلى الله سبحانه وتعالى، وقد تكون ذكريات سلف صالح يرغب الإنسان في أن يتذكرها باستمرار وهذه المصادر كثيرة اختار منها د. محمد عيلان ثمانية وعشرين مرجعاً تبدأ من أسماء مصدرها المعتقد الإسلامي وما يتصل به. وتنتهي بأسماء مصدرها الأثاث والأدوات المنزلية.



ويقترأ الأستاذ عماد علي عبدالمطيف حكاية «على الزبيق المصري» إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ليقوم الراوي على الزبيق كشاطر متمكن في فن الحيل متصراً للرحلة/ الطريق إلى المعرفة والوعي كأحد الطرق للقراءات الموضوعية لنص على الزبيق، فالرحلة إلى بغداد طريق المعرفة ليكتشف على الزبيق ذاته على المستويين الداخلي والخارجي. هذه القراءة تعتمد على العلاقات مع: السماء، وشاه بندر التجار، وسبع الفلاء، والبدوي وقبيلته، والولد الصغير، ودليلة المحالة، وزينب النصابية، وزين السمائك، واليهودي الساحر، وينت اليهودي، وينت السقطي ومن قبلهم أتباع صلاح الدين المصري، وأحمد الدنف كبير شطار بغداد وأخيراً الخليفة الذي طلب من علي أن يحكي ما جرى له من الأول إلى الآخر ويهبه قصر اليهودي، وبذلك يكون المصري قد استكمل طريقه إلى المعرفة فتخلص من إسر الطبيعة وأخضع رغباته وغرائزه، وتخلص من النمط السلبي لطالب المعرفة، وسيطر على أدوات المعرفة من حدى وعقل وعلم الروحاني وأصبح مهياً لأن يعمر الأرض بمعارفه؛ لذا فالراوي يزوجه بأربع نساء وهذه هي الحالة الفردية في ألف ليلة وليلة التي يتزوج فيها رجل أربع نساء. ولعل هذه القراءة الموضوعية تفتح الباب لقراءات متعددة لنص على الزبيق المصري من وجهات نظر مختلفة وبأدوات منهجية متنوعة.

ثم يقدم الأستاذ محمد عبدالرحمن ترجمة لحكاية «المرأة التي حاولت أن تغير مصيرها» من كتاب «أساطير الخلق الأفريقية» إعداد: أولي بيير وهي أسطورة من نيجيريا؛ أسطورة «أجوبينا» التي تتمتع بقوة لا تعادلها قوة أخرى على الأرض. ففى من مبكرة استطاعت أن تعالج المرضى وتأتى لهم بالشفا وتكتبأ وترى المستقبل وما هو بعيد، وتعرف لغة الحيوان والعشب والشجر، وناع اسمها وأصبح على كل شفاء ولكن بالرغم من هذا شعرت أن حياتها خاوية وأرادت أن يكون لها أطفال. ورأت أن ترحل إلى ووينجى الأم لتعيد خلقها من جديد. وبدأت الرحلة/ المصير إلى أن تجردت من كل القوى التي حصلت عليها ولم تستطع مواجهة ووينجى وظلت تجرى حتى قابلت امرأة حامل فاخفيت فى عينيها... وحتى الآن فإن من تراه يظنر إليك، حينما تنظر فى أعين شخص ما، هو أجوبينا.

ويقدم الدكتور إبراهيم عبدالحافظ ترجمة لمقال «تأثير النص الثابت» تأليف ألبرت لورد والذي نشر للمرة الأولى بمناسبة تكريم «رومان جاكسون» فى عيد ميلاده السبعين (١١ أكتوبر ١٩٦٦). حيث يتساءل ألبرت لورد على أى نحو تؤثر النصوص المكتوبة على التقاليد الشفاهية؟. «إننى أود فى هذه الورقة أن أتوجه نحو هذا السؤال باختصار وأن أختبر بعض الأدلة التى طرحت عن طريق استخدام المادة الميدانية فى مجموعة «مليمان بارى» للأدب الشفاهي وسوف أحصر مهمتى هنا فى التأثير النصي أو القولي تقريباً، ولذا يقسم ألبرت نصوص «بارى» إلى ثلاث مجموعات غير متساوية:

(أ) أغان لم تتأثر بأى مجموعة مدونة وتظهر أنها نقية تماماً فى شفاهيتها التقليدية.

(ب) وهى أكبر نوعاً من المجموعة (أ) وتظهر تأثر بمجموعة «كارازيتش» المطبوعة (جمعت فى الربع الأول من القرن التاسع عشر).

(ج) نصوص تعد حالة من اللبس اللام أو الحفظ العرفي من الكتاب.

ويختبر ألبرت لورد نصاً من كل مجموعة، للرى بالصبط الاختلافات القائمة بين النصوص الأحدث والنصوص الأقدم وأهمية التقاليد الحية أثناء الأداء فى فترة إبداعها الحقيقية.



وتستكمل المجلة ترجمة كتاب ماتياس فولر وفالتر أود فولر - الأخوان فولر - حول الحكاية الشعبية والتي يقوم بترجمتها عن الألمانية الأستاذ أحمد فاروق والفصل المترجم فى هذا العدد بعنوان «فصل خاص عن: حكاية القط ذى الحذاء» يحاول هذا الفصل متابعة الموتيف الأساسى لحكاية القط ذى الحذاء، كيف يعاد حكيه وإعادة تشكيله دون أن تخرج الصياغات المتعددة عن أصل الموتيف فى هذه الحكاية المحبوبة والمعروفة لدى الجميع. فالعنوان الذى يقدمه حيوان ذكى ونافع للإنسان - فى الحكايات السحرية القديمة وحكايات الحيوان - والقطعة تنتمى إلى تلك الحيوانات. وكنيفنا أن ننذكر الاحترام الذى أبداه قدماء المصريين لهذا الحيوان - ويتناول الأخوان طراز الحكاية فى مناطق كثيرة من العالم عن نمونها

الأساسي ويشكل القطاع العرضي فئري مدى اتساع مجال حكاية واحدة. فالحيوان المعين الموجود في المخزون الحكائي القديم يمكنه التحول ويمكنه التطور. وتعيش الحكاية وتتغير مع الزمن ومع روايتها وساميتها وبنيتها، لكنّها صيغت بالقانون الشعري للنقل الشفاهي وعاشت وتعيش فيه ولكنها متغيرة حسب الظروف. فيتغير الشكل لكن الجوهر يبقى.

وفي مجال الثقافة المادية يقدم الأستاذ مجدى عبدالجواد علوان عثمان دراسته المعنوية «إضافة جديدة إلى مشكآت العصر المملوكي في مصر» وتتمثل الإضافة الجديدة في مشكلة من الزجاج المموه بالمينا ثم العطور عليها حديثاً لدى أحد العاملين بجامعة الشيخ محمد الشاوي ببلدة «محلة روح» الواقعة بين مدينتي طنطا والمحلة الكبرى وأخبر أنها كانت موجودة في الجامع القديم قبل هدمه.

وتتناول الدراسة وصف هذه المشكلة: للحالة، المقاسات، للوصف الفني والزخرفي ومن الدراسة الوصفية بتبيين احتواء المشكلة على العناصر الأساسية الداخلة في تكوين الشكل العام الفني والزخرفي للمشكآت، ثم الدراسة التحليلية للعناصر:

١ - الزنوك الواردة ووظيفة صاحبها.

٢ - سلسلة الألقاب.

٣ - الزخارف والألوان بالمينا والتذهيب (الأسلوب الفني).

ومن التحليل يمكن تأريخ المشكلة ووضعها في فترتها التاريخية الصحيحة التي صنعت فيها وقد حددها الأستاذ مجدى علوان بأنها ترجع لعصر المماليك في مصر في أواخر القرن (٨٠٨/١٤م) مع ترجيح إرجاعها لعصر السلطان الملك أبو سعيد سيف الدين برقوق بن آتص العثماني اليليقاوى الجركسي السلطان الخامس والعشرين من سلاطين المماليك بالديار المصرية وأول ملوك الجراكسة.

ويترجم الأستاذ محمد بهنسي دراسة بعنوان «الأشكال الفولكلورية: الحكاية النثرية، للأستاذ وليام باسكوم أستاذ علم الأنثروبولوجيا بجامعة كاليفورنيا والتي قدمها الأستاذ الآن دندس. يقترح باسكوم مصطلح «الحكاية النثرية، ليضم الأشكال الثلاثة: الأساطير، والحكايات الخرافية؛ والحواديت الشعبية باعتبارها أنواعاً فرعية من فئة شكلية أكثر اتساعاً وهي الحكاية النثرية. حيث ترتبط الأشكال الثلاثة فيما بينها برباط واحد، وهو أنها حكايات منشورة. وهذا الاقتراح يوفر نظاماً تصنيفياً، حيث يتم وضع هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط مثلها في ذلك مثل الأمثال. والأغاني والمواويل والأنواع الأخرى من الفنون اللفظية.

كما يقوم الأستاذ وليام باسكوم بعمل مسح شامل لهذه الأنواع التقليدية اعتماداً على تقارير ميدانية قام بها علماء الأنثروبولوجيا في مناطق كثيرة من العالم، ويرى دندس في مقدمته أننا عند قراءة نص باسكوم عن «الأشكال الفولكلورية: الحكاية النثرية، لابد أن نضع في اعتبارنا التمييز بين الفئات التحليلية والفئات الأهلية ونفرض بين الأشكال باستعارة النمط الخطي للزمن ونهتم بالفوارق الكيفية بين الأنواع السردية. ولعل الاعتبارات التي وضعها دندس تشكل مرشداً لقراءة نص باسكوم للتصنيفي المهم لحاجة علم المأثورات الشعبية، إلى تحديد مصطلحاته الأساسية وتوضيحها مثل أي مجال دراسي آخر؛ ذلك لأنه من العلوم التي أصيبت بلحمة التعريفات المتناقضة والمتضاربة.

ويقدم الكاتب المسرحي رأفت الدويري الحكايات المترجمة حول الأحلام؛ حكاية شعبية من اليابان. في قرية نومورا اليابانية تجلس السيدة تومسون أتابالبي حكاة القرية لتحكي لروبرت. ج. آدامز (جامع حكايات) حكاية «الرجل الذي اشترى حلاًماً». يشتري رجل حلم جاره، ويقترض من أجل أن يصبح هذا الحلم حقيقة ويحصل على الجرة المملوءة بالذهب. ويذهب عبر رحلة قاسية ويعود بلا جرة. يعود بلا مال... ويكتشف أن بداخل منزله الذهب يغسل أرضية حجراته وأن الجرة أتت إليه لأنه الشخص المفروض أن يأخذ الجرة.

ونقرأ مع الأستاذ إبراهيم حلمي «مقامات الحريري»، باعتبارها تعبيراً عن الوجه الشعبي لثقافة المجتمع العربي - دراسة فولكلورية. وهذه الدراسة الثالثة بالعدد التي تقوم بفحص التراث المدون المطبوع بعين الباحث الفولكلوري؛ حيث ترى

البيئة العربية في العصر العباسي ذخرت بالكثير من الصور ذات المأثورات الشعبية «الفولكلورية» بما تجربه عن عرافة وأصالة وتمسك بمأثوراتها الشعبية العربية وتبدت ذلك في صورة: الأمثال؛ والعادات؛ والمعتقدات؛ والأغاني؛ والمهن والحرف الشعبية ويظهر هذا الأمر في الكثير من كتب التراث العربي بصفة عامة ومقامات الحريري ذاتها على وجه الخصوص على حد تعبير الأستاذ إبراهيم حلمي.

ويرصد الدكتور محمد عمران حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبي في مصر خلال المئة عام المنصرمة بدراسة المعنونة «حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبي في مصر - نشأتها وتطورها، وهو الاهتمام الذي يمكن تحديد عمر مسيرته بالخمسين عاماً الماضية وهو العمر التقديري للفترة التي شهدت حركة الاهتمام بالنشطة لكل من الاتجاهين الاستلهام والدرس الأكاديمي، وأيضاً تتبع ورصد موضوعات النشاط الموسيقى وأدواته وتتبع أشكال التغير والبحث عن ألياته، ويحرص الدكتور محمد عمران على عدم تخطي كافة أشكال الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبي في مصر بعرضه كافة الجهود التي بذلت من أنشطة الرحالة والمستشرقين وخاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر، إلى أن يصل للجهود المحدثة التي بذلت في إطار ما يسمى اليوم بـ «حماية المآثور الشعبي وصونه، أو إعادة بث الحياة في بعض أشكاله».

ويرى الدكتور محمد عمران الجهود التي شكلت حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبي في مصر في عدة مناح:

الأول: جهود المؤرخين والرحالة والمستشرقين.

الثاني: عمليات الجمع الميداني والأرشفة.

الثالث: تصنيف الموسيقى الشعبية.

الرابع: البحوث والدراسات الموسيقية وأدواتها.

الخامس: الموسيقى الشعبية في مجال الاستلهام والتوظيف.

السادس: قضية الصون والحماية.

ومن الين تقدم الأستاذة أروى عبيد عثمان دراسة بعنوان «من تقاليد رمضان عند أطفال الين، وتختار بعضاً من التقاليد التي يمارسها أطفال الين للاحتفاء بشهر رمضان وكيف يستقبل بالأغاني والأهازيج المسحوبة بالألعاب والرقصات الشعبية. من هذه التقاليد: الشواعة؛ التناصير؛ ليلة الشعلية؛ المساي وتصف الدراسة طرق المعيشة وأساليبها في كل مناسبة من المناسبات الأربع وما يردد من أغان وأماكن ممارستها مع تقديم قائمة لشرح الأنفاظ المستغلة بالدراسة.

ويتناول الأستاذ عامر محمد الوراقى آلة الرباب في المعاجم والكتب العربية وبعض الكتب المترجمة إلى العربية. يبدأ من الصباح المليلر ومختار الصحاح ويعرج إلى غيرهما من المعاجم ليتبع مفردة «الرباب» - السحاب الأبيض - وأحدثه ريادة إلى ريادة آلة شعبية ذات وتر واحد كما حدد المعجم الوجيز، ومن المعاجم اللغوية إلى معجم الفولكلور للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس: «اسم يطلق على آلة وترية يعزف عليها بالقوس...» وتتحدث مكونات الرباب بين الشر والغناء وصناعة البيئة كآلة لها قيمة كبرى فيما تقدمه من ألحان شعبية.

ويصف الأستاذ مجدى الجابري «احتفالية السبوع» باعتبارها ممارسة طقسية لا تقتصر فقط على الاحتفالية التي تقام للمولود في مساء اليوم السابع لميلاده، بل تسبقها مراحل الإعداد والتجهيز والتي تستمر طوال الأيام الستة السابقة ليوم السبوع. ويرى الجابري أن احتفالية السبوع تنتمي إلى فنون الأداء الحركى الشعبية، ولهذا يمكن استلهامها أو توظيفها في أحد فنون العرض، وأيضاً كونها تحوى الكثير من العناصر الفنية.

وفي هذا العدد تقدم خمس شهادات لخمس مبدعات في مجالات مختلفة وهن: الأستاذة الأدبية سحر توفيق وعنوانها «التراث المصرى الشبى والقديم»، والأستاذة الفنانة التشكيلية سوسن عامر وعنوانها «استلهام التراث في لوحات فنية معاصرة»، والأستاذة السينمائية عطيات الأيتودى وعنوانها «السينما التجريبية وإيقاع الحياة»، والأستاذة الأدبية ميرال الطحاوى وعنوانها «العلم مفتاح الحكاية»، والأستاذة الكاتبة نعبات البحيرى وعنوانها «زمن البراءة وسحر الحكاية».

وفي «جولة الفنون الشعبية» تقدم الدكتورة سوزان السعيد وقائع افتتاح المتحف الأثنوجرافي للتراث الثقافي للوحدات بمدينة القصير بالوحدات الداخلية؛ بمقدمة نظرية وتاريخية عن المتاحف التي تعنى بالثقافة الشعبية وتقاليد الشعوب وتصنيفها قالمتحف الأثنوجرافي يهتم بجميع الموارد الثقافية من بيئة معينة والمتحف الأثنولوجي يهتم بجميع الموارد الثقافية من مختلف الشعوب. أما المتحف الأثنويولوجي فيهتم بالجانب الفيزيقي للإنسان وشكله والهياكل العظمية، ومتحف الفولكلور لجميع الموارد الثقافية التي توضح الإبداع الفني للإنسان، والمتحف البدائي يهتم بجميع الفنون عند الشعوب والقبائل البدائية، ثم تقدم نماذج من العالم لكل متحف.

وتتفقد الدكتورة سوزان السعيد إلى وصف المتحف الأثنوجرافي بالوحدات من حيث الموقع الجغرافي للمتحف والمزمل المختار له والمادة الموجودة بالمتحف مع استعراض للجهود التي قدمت من أجل هذا المتحف وبخاصة جهود الأساتذة الدكتورة عليه حسين والتي بدأت منذ زمن بعيد إلى عام ١٩٦٠ حيث كانت الدكتورة طالبة في مرحلة الدكتوراه، إلى كلمتها التي أقيمت ضمن وقائع الافتتاح والذي حضره السيد محافظ الوادي الجديد اللواء محنت عبدالرحمن وكوكبة من المستغلين بالشؤون الشعبية والآثار الإسلامية والقطعية.

وفي الجولة أيضاً عرضاً لرسالة الماجستير للأساتذة سوسن محمد محمود الجنائلي بعنوان «فنون البيئة السيادية في عمارة السياحة» والتي نوقشت في كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان بإشراف كل من الأستاذ الدكتور ممدوح عبده يوسف أستاذ الديكور بالكلية سابقاً والدكتور جودت نصريباوي مشرفاً مشاركاً ومناقشة الأستاذ الدكتور محمد عبدالفتاح الميلى رئيس قسم الديكور بالكلية سابقاً والأستاذ الدكتور سليمان محمود أساتذ الفنون الشعبية وعميد كلية التربية الفنية سابقاً.

وتقدم الأستاذة نادية السنوسي عرضاً لأبواب الرسالة ومقدمتها والذي يشتمل على تأريخ لفنون البيئة السيادية المختلفة، ثم فنون البيئة السيادية في العمارة الداخلية للسياحة، إلى العمارة السياحية في المناطق الساحلية بسياء وهو الجزء الميداني من الدراسة. ويعتبر البحث جهداً متميزاً في مجال الرؤية الجمالية والفنية لفنون البيئة السيادية واستلهاها في عمارة السياحة.

في مكتبة الفنون الشعبية، يقدم الأستاذ شمس الدين موسى قراءة فنية وشعبية لواحد من جيل الكتاب والأدباء المصريين في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الذين تفتحت مواهبهم في الزرع الأول منه ووصل عطاؤهم إلى الجميع أمثال طه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، والمازني، وتوفيق الحكيم، وحسين فوزي... وغيرهم ويكون اسم يحيى حقي مترجماً وسط هؤلاء. ويتعرض القراءة إلى الجوانب الفنية في اللفظ والعبارة والتركيب والتصوير وما تفعله الجوانب الفنية من حيوية وحياة داخل النصوص سواء أكانت إبداعية أو نقدية. والجوانب الشعبية ذات البعد القومي في اهتمامات حقي سواء في الموسيقى أو الغناء أو العمارة أو التشكيل، ومن تصافر الجانبين الشعبي والفني يقدم حقي بطاقة روحية كبيرة لعالمه الذي يمكن أن يعيش لمئات السنين.

التحرير

الأسطورة

فى التراث الدينى

د. لطفى حسين سليم

أولاً: فى قصص الأنبياء:

حفل القرآن الكريم بقصص الأنبياء والرسل والصالحين كأهل الكهف، وغيرهم. وما جاء به القرآن الكريم من أخبار هؤلاء لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وما قدمه من قضايا ومن قصص الشعوب البائدة - كمعاد وثمود - لا يتطرق الشك إليه، وليس الهدف من ورود هذه القصص مجرد الأخبار أو رواية القصص عن تلك الشعوب، وإنما استخلاص العبرة والموعظة للاقتداء والافتداء.



ومنذ أن اتصلت العقليّة العربيّة - فى العصرين الأمويّ ثم العباسي - بشعوب أخرى غير عربيّة، كالفرس واليونان وغيرهم، ازدهرت حركة الترجمة والتجميع، وعرف عن العرب أخبارهم وأيامهم، ولتصقت بها ما رواه وهب بن منبه، وكعب الأحبار وغيرهما من قصص وأخبار.

ونتاج ما سبق كله، تسربت موجات من المبالغات تجاوزت حد المعقول فى أخبار العرب - ذات الاتجاه الأسطوري - بالوضع والكذب فيما روى، ومن هؤلاء - على سبيل المثال - محمد بن السائب.

وقد سيطر الاتجاه الأسطوري على الفكر العربى فى بعض مراحل، وانتقل إلى كثير من المؤلفات. فإذا أخذنا نموذجين لهذا الاتجاه، وهما كتابا تفسير القرطبي، وقصص الأنبياء المسمى بالعرائس للعلامة ابن إسحق أحمد بن محمد إبراهيم الططبي، يتضح لنا هذا الاتجاه الأسطوري المسيطر عليهما.

الجوانب الأسطورية فى قصص الأنبياء للططبي:

اتخذ الططبي فى كتابه منهجاً يعتمد على:

١ - إيراد أسماء الرواة والإخباريين الذين نقل عنهم دونما اهتمام أو تحقيق لصدق أو كذب ما يروونه.

- ٢ - ذكر أسماء الرواة دونما اهتمام بالتمسك، والغرض - كثيراً - لأسماء الرواة والإخباريين.
٣ - عدم مطابقة الخبر المروي - أحياناً - للآيات الكريمة أو الأحاديث النبوية التي يستشهد بها خاصة في التفاصيل.

٤ - اختلاف أساليب الروايات، والحوار بين الشخصيات التي تدور الأحداث حولها فإذا تعرضنا للأخبار أو الروايات ذات الاتجاه الأسطوري نجد منها:

(أ) بداية خلق الأرض :

* قبل أن نتعرض للأرض وما يتصل بها من بداية خلقها، وكيفية تكوين السموات والجبال وغير ذلك، نود أن نشير إلى أن ما لا يتطابق مع ما جاء في القرآن والسنة فهو موضع شك يحتاج إلى يقين بالبيئة أو البرهان العقلي، وليس أمامنا إلا أن نورد الخبر كما جاء في كتب التراث دونما نقد أو تمحيص. ومن ذلك بداية خلق الأرض بما فيها، فقد روى الرواة بألفاظ مختلفة ومعان مختلفة أن الله تعالى لما أراد أن يخلق السموات والأرض خلق جوهره خضراء أصماغ طباق السموات والأرض، ثم نظر إليها نظرة هيبه فصارت ماء، ثم نظر إلى الماء فغلي وارتفع منه زبد ودخان وبخار، وأرعد من خشية الله، فمن ذلك اليوم يبرعد إلى يوم القيامة، وخلق الله من ذلك الدخان السماء، فذلك قوله تعالى: «ثم استوى إلى السماء وهي دخان» (١). أي قصد وعمد إلى خلق السماء وهي بخار، وخلق من ذلك الزبد الأرض» (٢).

(١) سورة فصلت. آية (١١).

(٢) ابن إسحق أحمد بن محمد إبراهيم الثعالب، قصص الأنبياء المسمى بالعرائس - مكتبة الجمهورية العربية - بلا تاريخ ص (٣).

وحاشي لله أن نعرض على ما جاء في كتاب الله، فهو لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ولكن وجه الاعتراض على ما ورد في قول الرواة من تفاصيل أو وصف أو حوار على لسان الأرض أو الجبال أو غير ذلك.

* واختلف المفسرون حول تفسير افتتاحيات بعض السور القرآنية مثل: الر، طسم، كهيعص، إلخ، ومنها ما جاء في قوله تعالى: «ق والقرآن المجيد» (٤). فقالوا:

«أول ما خلق الله الأرض صحت وقالت: يا رب تجعل عليّ بلى آدم يعملون عليّ الخطايا، ويلقون عليّ الخبائث فاضطربت فأرسلها الله تعالى بالجبال فأقرها، وخلق الله تعالى جبلاً عظيماً من زيرجدة خضراء (من الملاحظ تكرار اللون الأخضر في كثير من المرويات) خضرة السماء يقال له جبل قاف، فأحاط بها كلها وهو الذي أقسم الله به، فقال: «ق والقرآن المجيد» (٥).

(٤) سورة ق. آية (١).

(٥) المرجع السابق، ص (٤).

ونرى مما سبق وجه اعتراض الأرض على خلق بلى آدم فرفضها... فهل يعقل أن يعترض مخلوق على إرادة الخالق في حوار مخلوق؟!

وخلق الجبال لإرساء الأرض وثباتها مذكور في كتاب الله - سبحانه وتعالى - ولكن هل أشارت الآيات الكريمة على أن (ق) هو جبل له تلك الأوصاف الواردة في أقوال الرواة، وأنه مخلوق من زيرجدة خضراء؟!

* ويصف الطائي طبقات الأرض السبعة دونما استشهد بآية كريمة أو حديث شريف يزيد ما أورده من أوصاف طبقاتها. ومثال ذلك ما قاله عن الأرض الخامسة، ففيها: «حيات لكل منها ثمانية عشر ألف ناب، كل ناب منها ثلثمائة وسدون فقار، في كل فقار ثلثمائة وسدون فرغاً من السم، كل فرق منها ثلثمائة قلة أو وضعت قلة منه على الأرض مات أهل الدنيا من نكته. وفيها أيضاً حيات لكل منها ثمانية عشر ألف ناب، كل ناب منها كاللحلة الطويلة وفي أصل كل ناب ثمانية عشر ألف قلة من السم لو أمر الله حية أن تضرب بنباب من أنيابها أعظم جبل في الأرض لهدته حتى يعود رميمًا، وإنها لتلقى الكافر فتقسمه فتقتلع مفاصله..» (٦).

(٦) المرجع السابق، ص (٤).

والله قادر على كل شيء في إيجاد مخلوقاته بالكيفية التي يريدها ولكن مثل هذه الفخامة لتلك الحيات قد توجد في جهنم لا في الأرض الخامسة.

(ب) حول خلق آدم عليه السلام:

تسللت أساطير كثيرة إلى قصص الأنبياء، روى وهب بن منبه بعضها أو كعب الأحبار أو ابن عباس أو غيرهم.

يستشهد بآيات قرآنية على ما يرويه هؤلاء حتى ولو لم تتطابق هذه الآيات مع ما يروى. ومن ذلك كيفية خلق آدم - عليه السلام - وبداية تكوينه وكمال خلقه، إذ بعد أن اكتمل خلق آدم - عليه السلام - جسداً بلا روح أراد الله أن ينفخ في آدم - عليه السلام - الروح، وأمرها أن تدخل فيه، فقالت الروح مدخل بعيد القعر، مظلم المدخل. فقال للروح ثانية، فقالت مثل ذلك، وكذلك ثالثة إلى أن قال في الرابعة ادخلي كرها وأخرجي كرها. فلما أمرها الله تعالى بذلك دخلت في فيه، فأرل ما نفخ فيه الروح دخلت من دماغه، فاستدارت فيه مقدار مائتي عام، ثم نزلت في عيبيه، ثم نزلت في خياشيمه، ففلس، فحين فراغه من عطاشه نزلت الروح إلى فيه ولسانه، فلقنه الله - تعالى - أن قال الحمد لله رب العالمين. فكان ذلك أول ما جرى على لسانه، فأجابه ربه - عز وجل - فقال يرحمك ربك يا آدم، للرحمة خلقتك، قال تعالى: سبقت رحمتي غضبي.

ثم نزلت الروح إلى صدره فأخذ يعالج القيام فلم يمكنه، وذلك في قوله تعالى: ﴿وكان الإنسان عجولاً﴾ وقوله: ﴿خلق الإنسان من عجل﴾ (٧).

(٧) المرجع السابق، من (١٦، ١٧).

ونلاحظ على الخبر المروى ما يأتي:

١ - إن اللغابي ذكر الخبر منسوبا إلى الطما، لكنه لم يحدد لنا أسماهم.

٢ - إن تكرار الأمر من الله للروح بدخولها جوف آدم والحوار الدائر بينهما يتعارض مع قوله تعالى: ﴿ونفخنا فيه من روحنا﴾ ثم إن الحوار يدل على محسية الروح فكيف يتلق هذا عقلاً ومطلقاً؟

٣ - عند وصول الروح إلى صدر آدم، ومحاولته القيام، هل هو دليل قاطع، وتطابق تام مع قوله تعالى: ﴿وكان الإنسان عجولاً﴾؟

وفي اعتقادنا إن صفة العجلة صفة مركبة في طبيعة الإنسان وتكوينه، ولا ارتباط لوجودها بمراحل تكوين آدم عليه السلام وطبيعته.

ولكي تكتمل الصورة التي تخيلها الرواة فصلوا وبالغوا في تصويرهم لمراسم تكريم آدم عليه السلام بعد خلقه، وتحيات الروح له... إليهم الله من لباس الجنة، ثم رفعه على سرير وحمله على أكتاف الملائكة، وقال لهم: طوفوا به في سمواتي ليرى عجائبي وما فيها فيزداد يقيناً، فقالت الملائكة: لييك ربنا معنوا وأطعنا. فحملته الملائكة على أعناقها، وطافوا به السموات مقدار مائة عام حتى وقف على كل شيء معه، ومن آياتها وعجائبيها. ثم خلق الله فرساً من السمك الأزفر يقال له الميمون له جناحان من الدر والجواهر، فركبه آدم عليه الصلاة والسلام وجبريل أخذ لجامه، وميكائيل عن يمينه، وإسرافيل عن شماله، فطافوا به السموات كلها^(٨). ولذا على الخبر الملحوظات الآتية:

(٨) المرجع السابق، من (١٧).

١ - من أين أتى الرواة بهذا الحوار الدائر بين الملائكة ورب العزة عند خلق آدم؟ وما مصادرهم؟

٢ - هذا التقدير الزمعي المبالغ فيه، كطواف الملائكة بآدم في الجنة واستغراقه مائة عام، كيف وأين عرف الرواة هذه التفاصيل؟ وكيف قدر الرواة مقدار هذا الزمن بدقة؟

٣ - وهذه الأوصاف التفصيلية للفرس الميمون الذى طاف به آدم فى الجنة، ألا يذكرنا ببراق الرسول ﷺ فهو من مسك أزفر وله جناحان من الدر والجوهر ويقوده الملائكة؟

٤ - ومن أين استقى الرواة هذا التصوير الخرافى لهيئة آدم وتكوينه الجسدى، فقد قال ابن عباس - رضى الله عنهما -: «لما هبط آدم إلى الأرض على جبل سرديب وذكر أن ذروته أقرب من ذرى جبال الأرض إلى السماء وكانت رجل آدم على الجبل ورأسه إلى السماء، ويسمع دعاء الملائكة وتسبيحهم، وكان آدم يأنس بذلك فهابته الملائكة، واشتكت إلى ربها فجمعت قامته ستين ذراعاً، وكان قبل ذلك يمس رأسه السحاب..» (١).

(١) المرجع السابق، ص (٢١).

٥ - ولتوقف عند أقوال ابن عباس حول عاملين لا يخلوان من مبالغات أسطورية هما: عامل القياس، وعامل الزمن.

فالعامل الأول المتصل بالقياس فإنه يدور حول الطول الخرافى لآدم عليه السلام فرجئه على جبل سرديب، ورأسه فى السماء يسمع دعاء الملائكة وتسبيحهم، ومن الطبيعى أن هذا الطول يجعل رأسه لمس السحاب ويدفعه إلى سماعه لدعاء الملائكة وتسبيحهم. ولا ندرى - على وجه اليقين العلمى - ممن استقى ابن عباس هذه المقاييس التى توقفت على الطول الخرافى للملائكة أو عوج بن علق وغيرهم من الشخصيات ذات الأوصاف الأسطورية.

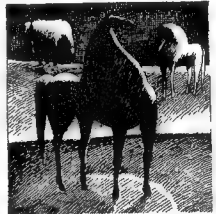
أما العامل الثانى وهو عامل الزمن المتصل بآدم وهواء فقد قال ابن عباس عنهما: «بكى آدم وحواء على ما فاتهما من نعيم الجنة مائتى سنة ولم يأكلوا، ولم يشربا أربعين سنة، ولم يقرب آدم حواء مائة سنة. فهل تتفكر هذه التقديرات الزمنية وطبيعة الأشياء؟ خاصة وأن آدم وحواء تكونت فيهما كل طابع البشر بعد أن لمست أقدامهما الأرض؟ وهل يتفق امتناعهما عن الطعام والشراب لمدة أربعين سنة مع التكوين الطبيعى للإنسان؟ وإلى أى حد بلغت قدرتهما على تحمل هذا كله؟ وإذا كنا قد توقفنا عند قصة آدم - عليه السلام - ذلك لأننا نقصمها - كنمزدج - لغيرها من قصص الأنبياء المأثلة بالتصوير الخيالى، والحوار المصنوع. وهنا .. نقف - عاجزين - عن استخلاص المفصل بين الحقيقة والخيال.

ثانياً: فى كتب التفسير:

لكتب التفسير ومؤلفيها منزلة جليلة، وحرمة لها حدود مهابة، يقف عندها الباحث حذراً ومحققاً فى تنازلها خوف اللذل أو الانحراف عن جادة الصواب أو خوف المساس لما يثير الريبة وعدم الاقتناع. ونحن نترخى الحذر الشديد حين نتناول الأخبار الدينية والتفسيرية الواردة فى كتب التفسير، فلا نورد إلا ما يحمل منها جانباً أو اتجاهاً يستلزم منه مبالغة أو خبراً يسم بالأسطورية، كما أننا نود الكشف - جهد المستطاع - عن مبالغات الرواة، وعن المواضع التى تدخل خيال القصاصيين فيها، خاصة فيما المصقود بالرسول ﷺ من أحاديث نتاج من الباحثين التيقن من صحتها، وخاصة فيما أورده كتب التفسير من تفسيرات لآيات القرآن الكريم على لسان وهب بن منبه أو كعب الأحبار أو غيرهما من الرواة والإخباريين.

وقد تجرأ بعض الرواة القصاصيين على اختلاق أحاديث منسوبة إلى الرسول ﷺ كما تسبوا قولها على لسان أكمة أجلاء هم أبرياء مما نسب إليهم. ومن ذلك ما رواه القرطبى فى تفسيره:

«... صلى أحمد بن حنبل، ويحيى بن معين، فى مسجد الرصافة، فقام بين أيديهما قاص فقال:



حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالا: أنبأنا عبدالرزاق، قال: أنبأنا معمر بن قنادة عن أنس قال:

قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: من قال لا إله إلا الله يخلق من كل كلمة منها طائر مقاره من ذهب، وريشه مرجان، وأخذ في قصة نحو من عشرين ورقة، فجعل أحمد ينظر إلى يحيى، ويحيى ينظر إلى أحمد. فقال: أنت حدثت بهذا؟ فقال: والله ما سمعت به إلا هذه الساعة. قال: فسكتا جميعاً حتى فرغ من قصصه. فقال له يحيى: من حدثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا ابن معين وهذا أحمد بن حنبل ما سمعا بهذا قط في حديث رسول الله ﷺ، فإن كان ولابد من الكذب فاعلى غيرنا، فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم. قال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحمق، وما علمته إلا هذه الساعة.

فقال له يحيى: وكيف علمت أننى أحمق؟ قال: كأنه ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما، كتبت عن سبعة عشر أحمد بن حنبل غير هذا. قال:

(١٠) أبو عبدالله أحمد الأنصاري القرطبي:
تفسير القرطبي - كتاب الشعب - دار
الشعب، ص (٦٩).

فوضع أحمد كفه على وجهه وقال: دعه يقوم، فقام كالستهزئ بهما... (١٠) والخبر السابق الذي أورده القرطبي في تفسيره له مؤشرات خطيرة تكشف عن:

* وجود رواية قصاصين... يقفون في الأسواق وللمساجد فيصنعون على رسول الله ﷺ أحاديث بأسانيد صحاح قد حفظوها، فيذكرون الموضوعات بتلك الأسانيد (١١).

(١١) المرجع السابق، ص (٦٩).

* تدخل هؤلاء الرواة القصاصون بخيالهم لاختلاق الأخبار المكنونة ذات الطابع الأسطوري الذي انتصح في ذلك الطائر المعجيب الذي (مقاره من ذهب وريشه مرجان).

* وراء هذه الأخبار الأسطورية أهداف خبيثة يسعى روايتها إلى تحقيقها ومنها التشكيك في المقدسات أو المسلمات الدينية وتسييم أفكار السامع.

* جرأة هؤلاء الرواة القصاصين على انتحال أحاديث ينسبونها إلى رسول الله ﷺ وينسبون قولها - حينذاك - إلى أمة أجلاء وعلماء كأحمد بن حنبل ويحيى بن معين مازالا أحياء وفي وجودهما داخل المسجد.

ولم يخلق الرواة القصاصون الأحاديث وأسانيدها فقط، وإنما تعدى خيالهم إلى بعض تفسيراتهم لأيات القرآن الكريم.

وقد برز هذا الجانب - وإن كان قليلاً - في تفسيرات ابن كثير والقرطبي، والتي أبرزت جوانب معينة يغلب عليها الجانب الأسطوري والمبالغة فيما يروى من أخبار أو روايات... ومن ذلك:

(أ) المبالغة في إيراد الأعداد وتقديرها:

١ - تعرض وهب بن منبه لتقدير عدد العالمين عدد تفسير قوله تعالى:
«رب العالمين»، فقال:

... إن لله عز وجل ثمانية عشر ألف عالم، للدنيا عالم منها (١٢).

(١٢) المرجع السابق، ص (١١١).

٢ - وقال مقاتل: «العالمون ثمانون ألف عالم، أربعون ألف عالم في البر وأربعون ألف عالم في البحر» (١٣).

(١٣) المرجع السابق، ص (١١١).

٣ - وفي سلسلة من أسانيد الرواة تنتهي بأبى العالية، يورد ابن كثير - في تفسيره - لقوله تعالى: «رب العالمين»:

«... الإذن عالم، والجن عالم، وما سوى ذلك ثمانية عشر ألف عالم - هو يشك - الملائكة على الأرض. ولأرض أربع زوايا، في كل زاوية ثلاثة آلاف عالم، وخمسمائة عالم خلقهم الله لعبادته..» (١٤).

(ب) تفسير الظواهر الطبيعية تفسير أسطوري:

أثبت العلم الحديث الدوافع الحقيقية وراء الظواهر الطبيعية كالبرق والرعد والمطر وغيرها، بل إن من بين العلماء القدماء من توصل إلى ذلك ومنهم الفلاسفة في قولهم: «... الرعد صوت اصطكاك أجرام السحاب والبرق مما يتقدح من اصطكاكها» (١٥).

وقد اقترح بعض رواة الأحاديث - كابن عباس - من المدافع الحقيقي للرعد فقال: «الرعد ربيع تختلق بين السحاب فتصوت ذلك الصوت» (١٦).

يرأى التفسير الأسطوري المعتمد على حديث نبوي أشار القرطبي إليه وشكك في صحته.

ففي رواية منسوبة للترمذي وابن عباس تقول:

«سألت اليهود النبي ﷺ عن الرعد ما هو، قال: ملك من الملائكة بيده مفاريق من النار يسوق بها السحاب حيث شاء الله».

ويعتمد الرواة، والتي تنتهي أقوالهم بابن عباس، على ما جاء في الحديث السابق فيتمدد الخبر بعبارة مختلفة تدور حول البرق المرتبط بالرعد فهو:

(البرق مفارق حديد بيد الملك يسوق به السحاب)

أو هو (سوط من نور بيد الملك يزجر به السحاب)

وهو (ملك يترامى) (١٧).

فإذا استمرضنا ما سبق لأننا لا ندشك لحظة في قدرة الله ومشيبته والإيمان بالله وملائكته يوجههم حيث يشاء، نقف مترددين حول اختلاف ابن عباس والرواة حول تفسير الرعد أو البرق فهما (مفاريق من نار) أو (مفارق حديد) أو (سوط من نور).

ويشاركنا القرطبي في التردد والتشكك في تطبيقه على الحديث النبوي السابق بقوله:

(وهذا مردود لا يصح به نقل... والله أعلم) (١٨).

(١٤) تفسير القرآن العظيم للإمام الجليل

الحافظ عماد الدين أبو الفدا إسماعيل بن

كثير القرطبي للمشتق المتوفى سنة

٧٧٤هـ، ج١ - دار إحياء التراث العربي

- بيروت - ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م، ص

(٢٣).

(١٥) القرطبي، ص (١٨٨).

(١٦) القرطبي، ص (١٨٨).

(١٧) التفسيرات السابقة، ص (١٨٨)

بالقرطبي.

(١٨) القرطبي، ص (١٨٨).



السحر

ترجمة: د. السيد حامد

Nur Yalman, «Magies», in, International Encyclopedia of Social Sciences, David L. Sills, (ed.), Macmillan and Free Press, No. 1, 1963.

هذين المجالين لم تستطع أن توأكب مجال المعرفة المتزايد كان للإسهامات التي قام بها أمثال: إيفانز بريشارد - Evans Prichard (1937) وكلوكهوهن Kluckhohn (1944) ونادل Nadel (1902) أسداء مهمة في هذين المجالين.

ومن الناحية التاريخية، يمكن الكشف عن أن دراسات السحر قد انتقلت من مرحلة انتقاء الأمثلة الغربية أو الشاذة للمعتقدات والممارسات لفرض تدعيم الرأي الفلسفي الذي يمتاز بدرجة عالية من التجريد (مثل أعمال فريزر Frazer) إلى مرحلة يتركز الجهد فيها على وضع كل الممارسات السحرية في سياقها الحقيقي داخل كل الأفكار والنظم والممارسات الأخلاقية والدينية لدى ثقافة ما.

وقد كان كل اهتمام المفكرين في القرن التاسع عشر يقتصر فقط على أصول السحر في علاقته بأصول الدين، مثل: إدوارد تايلور Tylor (1871) ومكلينان McLennan (1876-1896) وهيربرت سبنسر Spencer (1876-1896) ولانج Lang (1901). فقد كانت أعمالهم عبارة عن محاولات لفهم كيف أدت الملاحظة والاستنتاج الكاذبان بالإنسان المبكر إلى اتجاه للخرافة. ومن نتاج هذه المحاولات دراسة ليقى بريل المشهورة عن العقليّة البدائية (1910). وكان جيمس فريزر (1890) يحاول كذلك تأكيد القضايا التطورية. وكانت النظريات الخاصة بتطور الدين أو العلم عن السحر شائعة في

كانت العلاقة بين السحر وكل من الدين والعلم من أوائل الموضوعات التي أثارت اهتمام الأنثروبولوجيين وتأملهم. فكل الطلاب الذين يدرسون الأديان البدائية يواجهون هذه المسألة أو العلاقة بشكل أو بآخر. وقد صار من المؤكد أنه من الصعب تحديد موضوع السحر بدقة. وكثيراً ما يحدث أن توضع ضمن السحر الموضوعات التالية: المانا mana والتابو taboo والطوطمية والشعائر، مما يترتب على ذلك أن تتحول دراسة السحر إلى دراسة في الدين المقارن.

وفي الوقت الحاضر ضعف الاهتمام بدراسة السحر، فيما عدا دراسة مشهورة عن التابو (Steiner, 1956)، على الرغم من أن أعمال ليفي ستروس Levi-Strauss عن التفكير البدائي (1962, 1964) ترمي بإعادة الاهتمام من جديد. وقد ركز الأنثروبولوجيون في الستينات الثلاثين الماضية على وصف الأفكار والنظم الأخلاقية والدينية التي توجد لدى شعوب معينة بالذات وتحليلها بشيء من التفصيل. وفي خلفية هذه الدراسات تظهر القضايا أو المسائل الفلسفية الكبرى عن السحر والدين والعلم التي كانت تشغل المفكرين في القرن التاسع عشر. فإنه يوجد اهتمام كبير بنظم معينة، مثل: السحر الضار Sorcery والعين الشريرة witchcraft، وهما اللذان يعتبران البعدين الاجتماعيين للسحر. وعلى الرغم من أن الأطر النظرية في

ذلك الحين. ومع ذلك سوف تبقى دراسة فريزر مذكراً للجهود التي حاولت حل مشكلات الموضوع وصعوباته. فقد اعتبر فريزر السحر شكلاً بدائياً مبكراً لكل من الدين والعلم. ورأى أن الممارسة البدائية تستند دائماً إلى ملاحظة متعاضدة للظواهر الطبيعية، وتتضمن نظرية عن الطبيعة. وهكذا رأى أن هناك تشابهاً أساسياً بين السحر والدين، وأن الاختلاف الوحيد بينهما هو أن الفروض الخاطئة والتداعج غير الصحيحة للسحر كانت لأسباب كثيرة بعيدة عن إدراك الشخص، ولا تشكل في معتقده.

والسحر في نظر فريزر مبدآن هما: قانون التشابه، وقانون الاتصال. ينص القانون الأول على أن الشيء يؤثر في الشيء، ومن ثم فإن غرس الإبر في دمية هو مماثل لتخفيف الأسهم لتغرس في جسم العذر. أما القانون الثاني فينص على أن الاتصال الشديد يعني التماثل، ومن ثم فإن بعض قطع من أغصان يرب العذراء بعضاً من شعره يمكن معاملتها كما لو كانت تمثل الشخص ذاته، فما يحدث لها يحدث للشخص.

وقد رأى ليفانز بريشارد (1933) أن فريزر لم لاحظ ماذا يفعل الأهالي بدلاً مما يفكرون فيه، فكان من المؤكد أقل نزوعاً إلى القول بوجود نواحي تشابه بين الطعام والأطباء السحرة، وكان من المؤكد أن يرى كذلك الاختلاف بين المناهج العلمية والفنون التقليدية.

وفي حين كان الأنثروبولوجيون في شك من محاولة اختزال التحقدها للثقافات البدائية والسحر في مبدئين للتفكير فإن تأثير أفكار فريزر الأولى كان بالغاً، وبخاصة خارج دوائر الأنثروبولوجيا الأكاديمية. وإذا تأملنا هذا العمل نجده يتضمن صعوبة معقدة للدراسة، وهي أن التقاليد والممارسات المتشابهة في جميع ثقافات العالم قد تجمعت ودرست على منوال شروح وأويلات واحدة تعكس وجهة نظر فريزر نفسه في الموضوع. وقد أختار المعلومات التي تتفق مع أفكاره وتصويراته الخاصة، ومن ثم لم تصنف بالتالي جديداً على تحليل الظواهر في أي ثقافة من هذه الثقافات (Leach, 1961).

ومنذ فريزر، يربح السحر الباحث الذي يريد أن يتناول الدين البدائي، وأن كل دراسة تصنيف مزيداً من المعلومات الجديدة عن هذا الموضوع المحير، فطى سبيل المثال، ميز دوركايم بين الدين والسحر على أساس أن الدين يفترض سلفاً وجود كنيسة أو طائفة من المؤمنين، في حين يعمل الساحر بمفرده، ويتعامل مع مجموعة من الأشخاص الذين يترددون عليه كزبائن فقط.

وكتب مالفيرسكي بملهج مختلف؛ ففي مقالته «السحر والعلم والدين» (1925) قرر كما فعل فريزر، أنه من الضروري التمييز بين هذه المجالات الثلاثة، ولكن على أساس غير تطوري. ورأى أن السحر علاقة وثيقة بالتقاليد؛ فلا وجود للسحر مطلقاً في الممارسات الاقتصادية اليومية العادية. في حين يلجأ الشخص من التروبريانيين إلى السحر في حالة عدم التأكد من نتائج العمل ووجود خطورة ما تعيق به. وبالإضافة إلى ذلك، يمارس السحر لأغراض معينة بالذات، ويختلف عن الدين من حيث إنه لا يهتم بتقديس الكائنات الروحية وعبادتها.

فسكان جزر التروبرياند، كما أشار مالفيرسكي، قادرون على التمييز بدقة بين مجال السحر ومجال التكنولوجيا. ومع ذلك، فطلى الرغم من أن كل خطوة من خطوات العملية الزراعية ترتبط بممارسة طقوس سحرية خاصة بها فقط، فلا يمنع ذلك الشخص من أن يبذل كل جهده في زراعة الحقائق، ويعتمد على السحر فقط للعمل المحصول. وعلى العكس، فالتروبريانيون يطمون أنه بعد بذل الكثير من الجهد في الزراعة قد يحدث أن تتعرض محاصيلهم للضرر والصيباء نتيجة لعل غير متوقع ولا يمكن التنبؤ به من جانب الطبيعة. وهكذا يؤكد مالفيرسكي أن للمواطنين في جزر التروبرياند «تكنولوجيا الطبيعة» الخاصة المميزة بوضوح عن مجال السحر، وأن السحر يستخدم ضد كل ما هو غير متوقع، ولا يمكن التنبؤ به؛ ففي هذه الحالات يعتبره المواطنون أمراً ضرورياً، ولا يجدى سواه.

هذا الاتجاه النفعي الذي عبر عنه مالفيرسكي نال التأييد من جانب الكثيرين. (ومن الملاحظ أن هذه العلاقة القائمة بين القلق والشعيرة التي يطلونها ويؤكدوا ترجع إلى نظرية التحليل النفسي). وقد تعرض هذا الاتجاه النفعي لهذه النظريات للقد يشده في الوقت الحاضر. فقد صار من الواضح أن الحقائق والوقائع التي نوفرها الإثنوجرافيا لا تتفق تماماً مع رؤية مالفيرسكي. فإن بعض مظاهر السحر، مثل طقوس النمو والكثافة الاسترالية أو طقوس الطوعية، لا يصلح هذا الاتجاه النفعي البسيط لفهمها وتفسيرها. فطى سبيل المثال، يذكر مالفيرسكي، «أن... الطعام هو الصلة الأولية بين البدائي والعناية الإلهية. والطريق قصير بين الفقر ومعدة البدائي، وبالتالي إلى عقله» [1925] 1948: 24-26 pp. ومع ذلك يوجد في عالم السحر عند الاستراليين الأصليين «طقوس النمو والكثافة» خاصة بكل أنواع الفئات غير النفعية مثل: البعرش، وبذلك تمييز التفسيات النفعية البسيطة لملل هذه الحقائق المعقدة ساذجة للغاية.

وتتضمن الشعونة والسحر الضار كذلك الاعتقاد في قوى ما وراء الطبيعة. وقد ينظر إلى السحر بوجه خاص على أنه نوع متخصص من السحر الأسود، ويطلق كل ما قيل عن السحر والذين أيضاً على الشعونة والسحر الضار؛ إنه يجب أن توضع هذه المعتقدات والممارسات ضمن السياق الكلي لنسق المعتقدات الخاصة بما وراء الطبيعة في الثقافة موضوع الدراسة. وعلى ذلك فمن الملائم طرح السؤال عما إذا كان يوجد منطق ما في هذا الجدل، وإلى أي حد تكشف الأجزاء المختلفة للنسق الخارق للطبيعة عن وجود بناء وتقسيم للعمل وتخصص في الوظيفة.

السحر الضار والشعونة Sorcery and Witchcraft

يشير المصطلحان «الشعونة» و«السحر الضار» إلى ممارسات ما وراء الطبيعة وكنائنها التي تعتبر جزءاً ومجموعة من التقاليد المسيحية الأوروبية. وتتضمن استخدامهما في الأنثروبولوجيا معنى أكثر مما يطيان في هذه التقاليد حتى يمكن أن يضم كل منهما الكثير من المعتقدات والممارسات من ثقافات أخرى مختلفة صار من الصعب تصنيفها. وفي بعض الأحيان تكون الأطر التصورية التي تتضمنها هذه الممارسات والكنائات الماوراء الطبيعة فريدة وخاصة لدى شعب من الشعوب، إلى الدرجة التي يكون من الصعب للغاية ترجمة المفاهيم أو التصورات المتضمنة فيها إلى صيغة ثقافية لغافة غير الثقافة التي تنتمي إليها. فهل الشعونة مماثلة «للعين الشريرة»؟ هل الشخص المشعوذ الأوروبي هو «نفسه المسلم» أو «اليكسا Yksha» الهنودوسي؟ وتظل هذه الأسئلة المتعلقة بلواحي التشابه والاختلاف بين أنساق المعتقدات في مخلف الثقافات بلا إجابة إلى حد كبير.

ويمكن القول في مجال الشعونة والسحر الضار، مع وضع التحفظات السابقة في الاعتبار، إن التمييزات النظرية والعملية التي وضعها إيلينجز بريتشارد (1937) في تحليله لأنكار الأزاندي وأرائهم، قد نالت قبولاً عاماً. وقد لوحظ التمييز التصوري لدى الأزاندي في ثقافات أفريقية كثيرة أخرى. ويدور هذا التمييز حول طبيعة الأشخاص المشعوذين. فهم وفقاً لمفاهيم الأزاندي أعضاء عاديون في المجتمع قد اكتسبوا عن طريق الوراثة قوى خاصة فوق طبيعية للإضرار بالآخرين، وقد لا يشعرون كلية بما لديهم من إمكانات شريرة. ولدى الأزاندي أفكار فيسيولوجية دائمة ومضطرة لتفسير مراضع هذه القوى فوق الطبيعية في جسم الإنسان. ولديهم كذلك أساليبهم الخاصة التي يعتمد عليها الكهان والمبتلون

وقد رفض مالبينوفسكي آراء موس Mous الذي أكد (انظر ليفي ستروس 1950) أن السحر هو تطبيق خاص لمعتقدات وإمكانات قوى مقدسة، مثل: الماء، وأنه يوجد في كل مجتمع هذا التطبيق. وتعتبر ألمانيا في الواقع في رأي موس الصلة القائمة بين الدين والسحر، فالسحر ينشأ عن الدين في ميدان الحياة اليومية، حيث يكون الفعل غايته.

وحاول مالبينوفسكي أن يؤكد مرة ثانية الوظائف الدفعية عندما أكر دور ألمانيا. ويصالح: «... ما ألمانيا، هذه القوة اللا شخصية للسحر التي يفترض أنها سادت جميع صور الاعتقاد المبكر وأشكاله؟ هل ألمانيا فكرة أساسية جوهريّة معقولة فطرية من مقولات العقل البدائي، أو هل يمكن تفسيرها عن طريق عناصر لا تزال حتى الآن أكثر بساطة، وهي في النفس الإنسانية أساسية وجوهريّة للغاية؟» وتتحوّل هذه العناصر الأساسية لتكون مجرد مزيج من القلق النفسي الذي يتعلق بأكثر الموضوعات أهمية... واعتماداً على معرفتنا بما يمكن تسميته الاتجاه الطوموسي للعقل، ينظر إلى الدين البدائي على أنه أقرب إلى الحقيقة وإلى الرغبات المباشرة المعنوية لحماية البدائي ومعيشتة [4-5، 1948، pp (1925)].

ويؤيد ليفي ستروس (1950) موس، ويهتم بالتأكيد على أن المنطق الخفي للأفكار الدينية لم يكن نفعياً، وأنه يجب فهم منطقها على ضوء المصطلحات الخاصة بهذه الأفكار. وأنه لا يجب عند دراسة مظاهر الاعتقاد البدائي إسقاط آرائنا ووجهات نظرنا على الرجل البدائي، وإنما يجب دراسة هذه الأفكار والرموز كما هي موجودة بالفعل في السياق الكلي للاعتقاد المؤلف لدى أفراد المجتمع والممارسات الفعلية المعرفية التي يمارسونها. وهكذا يتفق ليفي ستروس مع موس، ويقرر أن مفهوم ألمانيا يعتبر في الحقيقة قاسماً مشتركاً لمفاهيم «المقدس»، ويرتبط بالفعل ارتباطاً وثيقاً بالسحر. والنتيجة لذلك هي أنه لكي نفهم السحر يجب علينا أن نفهم مضامين أو دلالات مفهوم المقدس كما تتمثل في الثقافة.

وعلى ذلك، فالسحر ليس فئة مدسقة من الممارسات والمعتقدات التي يمكن تمييزها بطريقة مباشرة في كل مجتمع، ولكن على العكس من ذلك، فمن الأفضل اعتباره مظهرًا للممارسات الدينية والاعتقاد الذي يسمد قوته الذاتية في كثير من المجتمعات من الماضي، وكذلك من الإدراك العميق للقوة أو السلطة الإلهية أو ما وراء الطبيعة. فمن مجتمع إلى مجتمع آخر تختلف أهمية توظيف هذه القوى لتحقيق الأغراض اليومية، كالعلاج من الأمراض أو الحفاظ على خصوصية ذلك التوظيف اللغوي الذي يمكن أن تثير إليه عامة على أنه سحر.

يوجد أساس «موضوعي» لكل من الدوعين من المعتقدات؛ الشعوذة والسكر الضار. بمعنى آخر، فعلى الرغم من أنه من المؤكد، من الناحية النظرية، ملاحظة الساحر الذي يمارس السكر الضار أثناء ممارسته، وعلى الرغم من أنه يمكن ملاحظة المراد السحرية والمبالغ التي تدفع إلى الساحر، وهي بالطبع الدليل على ممارسته، مما يترتب على ذلك أن يسود الخوف والتلق من السكر الضار، فعلى الرغم من هذا كله، يمكن كذلك أن يسود الخوف نفسه والتلق نفسه في حالة عدم ملاحظة ممارسته على الإطلاق. وعلى أساس هذا المفهوم، نحن نهتم في الغالب بتحليل المعتقدات الخاصة بعالم ما وراء الطبيعة عند دراسة كل من الشعوذة والسكر الضار.

الاتجاهات الثقافية والبنائية

على الرغم من أن الكتابات الوصفية الدقيقة والممتازة كثيرة في الوقت الحاضر، فلم يحدث إلا تقدم قليل من جانب الأنثروبولوجيين في مجال التحليل المعطد لأنساق المعتقدات. وقد ظلت المسئلة بين منظريين: إلى أي حد ترتبط أنساق المعتقدات بالأيدي الاجتماعية والاقتصادية للجماعات الخاصة للدراسة؛ ومن ثم التحليل يتم على هذه الأيدي؟ أو إذا كانت هذه الأنساق لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بهذه الأيدي، فهل هناك ملامح منطقية ومطلقة تحلى لهذه الأنساق الذيمومة والشكل؟ وقد ظملت الاختلافات بين هذين المنظريين في التأكيد على المظاهر الثقافية من ناحية أو البناية لهذه المظاهر من ناحية أخرى.

الملامح الداخلية الخفية لأنساق المعتقدات:

لقد أكد الاتجاه الثقافي لدراسة الشعوذة والسكر الضار على تماثل هذه الأنساق من المعتقدات وبنائاتها أو انفلاقها المنطقي: هكذا أفكار الشعوذة والسكر الضار هي نظريات عن السببية، تهتم بما هو طوبى وما هو شرير في المجتمع الإنساني. فعندما يكون هناك ضرر، يمكن تعليقه بالشعوذة أو السكر الضار، وبالتالي يتضمن هذا التفسير ضرورة الكشف عن وسائل الطية، أي الأشخاص المشعوذين والذين يمارسون السكر الضار، فهم المسؤولون عن ذلك. وهكذا يترتب على الأخذ بنظرية السببية أن يلجأ الشخص إلى أساليب العرافة، وبالتالي تتطلب هذه الأساليب تطور أساليب الدفاع والعلاج وطرقهما. ومن ثم تعيد الأفكار المتعلقة بالشعوذة والسكر الضار جزءاً من مجموعة متماسكة وثابتة من الأفكار التي تحلق بطبيعة الأحداث في العالم. وما دامت لهذه الأفكار أبعاد كثيرة، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتفكير واللغة والسلوك المعرفي

للتعريف على من منهم لديه هذه القوى، وما هي أسباب الاعتداء، وكيف يمكنهم تفادي الخطر. ويميز الأزاندي تمييزاً واضحاً بين أولئك المشعوذين والأشخاص الذين يمارسون السكر الضار. هؤلاء السحرة هم رجال تعلموا معاملة مواد معينة ومعالجتها، وكذلك توارثوا بأساليب معينة لاستخدامها للتأثير في الآخرين. ففي حين تكون قوى ما وراء الطبيعة التي لدى الأشخاص المشعوذين فطرية متأصلة ولا شعورية، يكون السكر الضار أسلوباً مكتسباً وشعورياً. ففي الحالة التي يقترب فيها شخص ما جريمة بدون وعي أو قصد، ربما يتهم من جانب أفراد المجتمع على أنه مشعوذ، وربما يمكن إثبات ذلك بوساطة الكهان والمتنبئين، أما في الحالة الثانية يكون هنالك، من الناحية النظرية على الأقل، وسيط واع مسئول عن أحداث معينة ربما يتهم أو لا يتهم بالتأويل الضرورية.

وقد ألفت هذه التمييزات الضوء على المعلومات التي توفرها الدراسات الحقلية الأنثروبولوجية لمجتمعات أخرى غير مجتمع الأزاندي الذي ساعدت المادة الإثنوجرافية التي تجمعت عنه على تطوير هذه التمييزات. ومن البين أن أفكار السكر الضار وممارسته منتشرة في جميع القارات، لكن الشعوذة، بما تتضمنه من اتهامات مباشرة لأفراد معينين، ربما لا يدركون كية أسباب الاتهامات التي تلصق عليهم، هي ظاهرة أقل انتشاراً وتجنب الانتباه. ويصرف النظر عن الأمثلة المعروفة عن الشعوذة في العصور الوسطى الأوروبية، فقد درست بعض حالات الشعوذة في بعض أقاليم أمريكا الوسطى (Nash, 1960)، وكذلك في وسط إفريقيا وشرقها، في حين لم يستخدم مصطلح الشعوذة لوصف أية ظواهر مترابطة في الشرق الأدنى وفي جنوب آسيا.

ويرتبط على المفاهيم السابقة إمكانية التمييز بين انتقال الاعتقاد في الشعوذة من مرحلة كانت تسود فيها تعاليم تطوره تؤكد أن هناك أفراداً معينين بالذات يصبحون مشعوذين بطريقة ما (وربما تدعم ذلك قصص عن اجتماعاتهم ونشاطاتهم الشريرة) إلى مرحلة أخرى تسود فيها تعاليم تقرر أن هنالك مشاعر غامضة تجاه أشخاص يعتقد أن لديهم قوى خفية (مثل العين الشريرة) تحدث ضرراً ما حتى لو من المحتمل أنهم لا يتهمون بذلك مباشرة. وهذه المرحلة الأخيرة موجودة بكثرة بدرجات متفاوتة في أقاليم حوض البحر الأبيض المتوسط وجنوب آسيا، وإن كانت لا توصف هذه القوى دائماً على أنها شعوذة.

ومن الضروري التأكيد على أن هذا التمييز بين الشعوذة والسكر الضار يمكن كلية داخل ميدان الأفكار، وأنه ربما لا

للمجتمعات موضوع الدراسة، فإن الأدلة التي تتعلق بالسحر والأشخاص المشعوذين وغيرهم الذين يمارسون السحر الضار لا يمكن أن تكون متناقضة لأنها تركز على أسس عقلية أو تجريبية بسيطة، فهي عميقة الجذور إلى أقصى حد في طبيعة الحياة الاجتماعية.

وهناك قليل من التحليل «التكويني» الكلي لأسواق معتقدات ما فوق الطبيعة حتى في حالة ملاحظات الدراسة الميدانية. قد تسلم جداً بتناسكها. ويعني «التكويني» خصائص كائنات ما فوق الطبيعة وأدوارهم وحقوقهم والتزاماتهم، وكذلك تنظيمها وعلاقاتها بعضها ببعض من ناحية، وعلاقاتها بالمجتمع البشري ككل من ناحية أخرى. ويشمل كذلك الطرق والوسائل التي بها يمكن التقرب من هذه الكائنات أو الاتصال بها أو استرضائها أو الاستفادة منها أو إثارة غضبها. ومن الواضح أن لدى جميع المجتمعات تكوين من ما هذا الفرع يؤثر في تصميم العمل بين كائنات ما وراء الطبيعة المختلفة.

ويعني السنهاليز Sinhaless في سيلان مثالاً عن عمل مثل هذا الشق. فنعلم كائنات ما وراء الطبيعة في هذه المجتمعات المحلية مظاهر الديانة الهندوسية والبوذية. ينظر إلى بوذا كجنته الذين ينالون كثير من التقدير والاحترام على أنهم قادرين على تقديم المساعدة للإنسان لتحقيق آماله وترقيته في الحياة الأخرى أو في الأبدية، في حين ينظر إلى البندوسيين الهندوسيين (وهو هيك) لتلك الكائنات (التي تعيش فيه) على أنه يمارس سيطرة على نواحي الحياة الدنيا وتحقيق الكائنات، وفقاً لهذا الإطار العام، التي تتعامل مع هذا العالم إلى فئتين: الأولى فئة الآلهة والكائنات الذين يعتقد في قدرتهم على أن يحققوا حياة طويلة مع الصحة والخصوبة، والفئة الثانية هي الشياطين من الإناث والذكور الذين يعتقد في قدرتهم على إحداث الغراب والدمار والإصابة بالعمى وعدم الخصوبة والمعاناة والموت. باختصار، يمكن النظر إلى علاقات هذه الكائنات على أنها قوى النور والظلام من ناحية وقوى الخير والشر من ناحية أخرى.

إن مكان السحر في هذه الصورة يحير واضحاً عندما ينظر إلى الممارسات الوقائية والتحذيرات والاحتياطات التي تتم في أماكن درس الحطلة في وقت الحصاد. فعلاقة القرويين بهذه الأماكن تعامل كما لو كانت مسجد إقامة الآلهة والألهات الذين يعملون على زيادة المحصول. ويعتبر مكان درس الحطلة أرض معركة تدور بين الآلهة والشياطين بسبب خصوبة الأراضي وحصاد المحصول وتسايمه. فالقرويون يخافون من

تريض الشياطين على حدود الأراضي لغرض الهجوم على أماكن درس الحطلة وسرقتها. وتجري بعض الممارسات الوقائية لإرضاء الآلهة لصد هجوم الشياطين. وفي الواقع، لا يزال القرويون السنهاليز الحاليون في داخل التبدل، يتكلمون حتى الآن لغة خاصة لا يفهمها الشياطين عندما يدخلون المنطقة شبه المقدمة التي تتم فيها عملية درس الحطلة.

وفي هذا السياق، يظهر بكل وضوح أيضاً أثر السحر الضار. ولما كانت هناك أساليب متطورة بدقة للاتصال بكائنات ما وراء الطبيعة في أماكن درس الحطلة لإرضاء الآلهة ومهاجمة الشياطين، فإن هناك أيضاً وسائل، يقال إنها خطيرة للغاية، لتحقيق ما هو على عكس ذلك. فإذا كان تحقيق الخير يتم بمقتضى التأثير الإنساني، فمن المنطقي أن يكون اقتدار الشر هو أيضاً من عمل الإنسان وتأثيره. فالقرويون السنهاليز يعتقدون تماماً أن بعض الأفراد يمكنهم إثارة الشياطين لعمل ضدهم عن طريق القربان والتعاويذ. وهكذا فالسحر الضار هو جزء من نفس أسس نمق المعتقدات الكلي لهؤلاء القرويين. وزيادة على ذلك، فإذا كان هناك السحر الضار، وإذا كان هناك الشياطين الإيجابيين، يجب على الرجال إذن أن يلجأوا إلى الحماية السحرية. وفي الواقع، فإن الفن المسرحي المنغم للعلاج الشعائري، الموجه بوجه خاص ضد السحر الضار، هو أحد المظاهر الأكثر تطوراً وأهمية للثقافة الشعبية للقرويين السنهاليز (Yalman, Wirz, 1954).

1964.

إن هذه الرابطة الدقيقة بين السبب ما وراء الطبيعي والآثر، بين السحر الأبيض والسحر الضار، بين السحر الضار والعلاج الشعائري، لا يمكن إدراكها بوضوح دائماً في الوصف التفصيلي للتكوين ما وراء الطبيعي (الذي ذكر فيما سبق)، ولكن يبدو بالمثل أن تحليلاً آخر سوف يكشف عن روابط مماثلة في غالبية الأديان البدائية. وكما قد أيفانز بريشارد بالنسبة للأزادي أن «الشعوذة والكهان والسحرة هم أصلاً ثلاثة أمثال واحد» (1937, p. 387).

إن المحاولة لفهم دقيق للأعمال الداخلية لعقل أكثر الشعوب بدائية هو أمر ضروري واضح لتحليل معتقداتهم وسلوكهم وشعائهم الممارسات الطبيعية. فبدون مثل هذا الاختراق إلى داخل ما تبدو أنها عقليات لا منطقية وغريبة، فإن كل الملاحظات تصبح معسلة أو خاطئة أو طائشة، وإن عملية فهم عقول الآخرين هي إلى حد ما مسألة تبصر وتحرر من التحيز. وعلى الرغم من أن الأنثروبولوجيا قد حققت الكثير في هذا المجال، فلا يزال هناك مجال لكي تقدم الجديد.

المظاهر البنيائية :

لنتقل الآن إلى أثر الاعتقاد في الشعوذة والسحر الضار في العلاقات الاجتماعية، إن الاتهام المباشر لشخص ما أو جماعة هو عنصر جوهري في مركب الشعوذة والسحر الضار في أى مكان توجد فيه هذه المعتقدات. يجب أن نشترط وجود مجموعة من أسلحة لها وراء الطبيعة للدفاع والهجوم ضد الأشخاص المشعوذين والذين يمارسون السحر الضار وضد تلك الانهزامات.

وقد ظهرت محاولات لربط الاتهامات العنصرية الصريحة للشعوذة والسحر الضار بمورفولوجية القرابة أو الجماعات. فقد افترض أن مثل هذا الاتهام بارغزة الشريرة الداخلية لدى شخص يطابق مع قرة العلاقات الاجتماعية وأهميتها في البناء الاجتماعي للجماعات. فما لا شك فيه أن هذه القضية تتضمن كثيراً من الصدق، ويؤكدما الشعور السائد بين الناس الذين ينتمون إلى ثقافات مختلفة، إن النظم مثل: العين الشريرة والشعوذة والسحر الضار، تتبثق مباشرة من أكثر المشاعر الإنسانية قوة وهو الحسد. وهو مجرد طريقة مختلفة للتعبير عن العلاقات الاجتماعية المتوترة بين المتهم والشخص الذي يتهمه، وهو ما يفسر لماذا كان ينظر إلى الحسد على أنه سبب عدوان قرة ما وراء طبيعية (Wilson, 1951a). وهكذا تعد الاتهامات بالشعوذة التي تكشف عن الحسد الخفي واللاشعوري - فضلاً عن لشكوك العنصرية - تد علامات واضحة على وجه الخصوص عن التوتر في البناء الاجتماعي.

وتعد دراسة نادل (1952) واحدة من أكثر الدراسات أهمية في هذا المجال. ومن أجل أن يجرى مقارنة دقيقة اختار زوجين من المجتمعات، النوبا Nuba وجواري Gwari في ليجيريا، ثم كورونجو Korongo ومساكن Mesakin في السودان. يتشابه كل زوج في بعض المظاهر الثقافية، ويختلف في قليل من الملامح البنيائية الجوهرية. ففي النوبا الليجيرية، تعمل النساء دائماً في التجارة، وتثير اهتمامهم ونشاطاتهم الاقتصادية توتراً واضحاً تماماً في علاقات الزوج والزوجة. في حين لا توجد المشاكل الاقتصادية عند الجواري، ولا وجود للتوترات. وبناء على ذلك، فعلى الرغم من أن للثقافتين تضمنان الاعتقاد الحازم في الشعوذة، ينظر إلى المشعوذين عند النوبا على أنهم نساء، ويقال إن ارتباطاتهم نائل الارتباطات التجارية للنساء. ومن الناحية الأخرى، ينظر الجواري إلى المشعوذين عندهم على أنهم أشخاص مخنفين.

أما الزوج الثاني فيوجد فيه تناقض صارخ. فكما يقرر «نادل»، لا وجود للاعتقاد في الشعوذة عند الكورونجو على

على أية حال، فإن المحاولة الموضوعية والتقديرية لفهم المنطق الداخلي لما يبدو ظاهرياً غير محققى وبلا معنى لا يمكن التسليم بها. إذ إن هناك سؤالاً يجب أن يثار عما إذا كان نسق الأفكار المترابط المرتب للترتيب المنسق الذي يمثل لنا، هو بالفعل ذلك النسق الخاص بالسكان الوطنيين، أم أن عقل الملاحظ الأنثروبولوجي هو الذي يفرض النظم والترتيب المنسق على الظواهر بطريقة مصطنعة. هذه مسألة صعبة وقريبة من مجال الميتافيزيقيا، ولكن لم تمنع صعوبتها من ملاحظة أن هذا الفرض الذي يساعد على الكشف عن العناصر الداخلية «للسق» في الأيديولوجيات البنيائية قد ثبت أنه مثير للغاية. والأدعاء الذي يقرر الطبيعة المنسقة للأفكار البنيائية يستدعي دائماً مزيداً من التحقق، ولكن لم يستطع أى أنثروبولوجي حتى الآن أن يؤكد أى جدل ومناقشة يستندان إلى الافتراض بالعدم المعنى للمعتقدات البنيائية ولا منطقيتها.

وفي الوقت ذاته، اشتقت من اللغويات البنيائية تطورات أخرى في محاولة فهم أنساق المعتقدات. ولم تعتمد هذه التطورات على مجرد الرغبة فقط في فهم هذه الأنساق بطريقة عامة، بل تعتمد كذلك على أساس تمدد التعميمات وتحليل الملامح التفصيلية لتلك الأنساق على ضوء نموذج أنساق الاتصال (Levi-Strauss, 1964). ويؤكد أنصار هذا الاتجاه أن لأنساق المعتقدات والشعائر عناصر النظام والضغط والبناء الداخلي، لأنها تشكل إطاراً للاتصال البشري. وقد أوصى ليفي شتروس بدراسة أكثر التفاصيل دقة للأساطير البنيائية باعتبارها نموذجاً أدبية. وقد اقترح أنثروبولوجيون آخرون أن تعاقب للشعيرة ربما يكون قابلاً للتحليل نموذج التحليل نفسه الذي يطبق على تعاقب الأصوات في اللغويات الحديثة (Yaitman, 1964). ولهذه التطورات في مجالات علم الأساطير والشعائر علاقة مهمة بالسحر والشعوذة والسحر الضار، ولكن جميعها تظل حتى الآن مناهج وأدوات أكثر من كونها اتجاهات نظرية وتحليلية شاملة وقائمة على البرهان (Leach, 1964). وهدف هذه التطورات هو توضيح بناء لغة علم الأساطير والشعائر. وهكذا فهي عبارة عن تحليلات شكلية بعيدة تماماً عن كل من الآراء الماركسية التي تتعلق بألوية البناء الاجتماعي عن أنساق الأفكار، وبعيدة كذلك عن الفروض الفردية التي تعطق بآثار اللاشعور. ومن المحتمل أن تتأكد أهمية هذا المنهج من البحث مستقبلاً إذ لم تثبت جدواه حتى الآن (Levi-Strauss, 1963).

الإطلاق، في حين يقال إن المساكن تتناسبهم الهولوس بخصوص الشعوة، فالجامعاتن ممثالتان في الشكل البنائي العام فيما عدا بعض المظاهر الجوهرية التي يفردها «نادل» ويميزها بوضوح.

فكلتا الجامعتين أوموية. ويتيح نسق طبقات العمر عدد الكورونجو حراكاً سهلاً للشباب بين الطبقات الكثيرة، في حين لا يوجد إلا عدد قليل من طبقات العمر عند المساكن، وهي طبقات عمر مقفلة وصارمة. والحراك عند المساكن قليل للغاية مما يترتب على ذلك وجود المنافسة والعدا بين الأجيال، ولا وجود لمشكلات الشعوة عند الكورونجو، في حين تحدث أكثر حالات الاتهامات بالشعوة عند المساكن بين الأقارب الأوميين، وبخاصة بين الرجل وخله، حيث تصود المنافسة الشديدة بينهما فيما يتعلق بالمرافق التي من المفروض أن يشغلاها في نسق طبقات العمر.

وفي مثل هذه النظريات ترتبط أيديولوجية الشعوة وممارستها ارتباطاً بالغ الدقة بالثق والتور في نسج الحياة الاجتماعية. وترتكز جميع هذه النظريات على حدوث الاتهامات بالشعوة بين الأفراد الذين يؤدون أدواراً اجتماعية معينة. ومع ذلك، ولأسباب واضحة، فإن الدليل الإحصائي الذي يتعلق بمثل هذه المسائل صعب الحصول عليه وتقييمه.

وقد أثار ميدلتون Middletown وولتر Winter (1963) بعض الأسئلة الهامة المتعلقة بكل من تراث الاعتقاد في الشعوة والسحر الضار بمظاهرها البنائية. ونتيجة لقبولهما الرأي القائل بأن للشعوة والسحر الضار مبادئ مترابطة تفسر وقائع تحدث في الحياة الاجتماعية، فهما يحاولان البرهنة على أن معتقدات الشعوة والسحر الضار هي أنساق لتفسير ما وراء الطبيعي. وزيادة على ذلك، فعندما توجد هذه الأنساق في المجتمع الواحد تكون تفسيرات متعارضة. وعلى ذلك، فمن الناحية النظرية لا بد وأن تكون فئة من فئتي الاعتقاد زائدة، ولكن في الواقع إن لدى معظم المجتمعات الأفريقية، على حد تأكيدهما، كلا المجموعتين من أنساق المعتقدات. ويرى أن ما دام الأمر كذلك، لا بد وأن يتلازم الاعتقاد في الشعوة، وكذلك السحر الضار، مع المظاهر الضخفة للبناء الاجتماعي. ويتصل هذا الغرض بالخصائص المختلفة لكل من الشعوة والسحر الضار.

وما دام السحر الضار أمراً اختيارياً وإرادياً ومجرد أسلوب يمكن تعلمه، فكل شخص له الحق في أن يستخدمه لغرض الدفاع أو العدوان. وبالإضافة إلى ذلك، ليست دوافع الشخص الذي يمارس السحر الضار بالضرورة شريرة بالقطرة. ومن

الناحية الأخرى، فالشعوة على ضوئه تعريفها هي أمر فطري، وهي دائماً شر، حيث لا يكون للشعوة اختيار في اكتسابها. ولهذا السبب يرى ميدلتون وولتر أن الاتهامات بالشعوة أكثر حدوثاً بشكل خاص ضد أشخاص يؤدون أدواراً متواترة، مثال ذلك العضوية الاختيارية في جماعات النسب الأحادي، حيث يكتب للشخص مركزه بمقتضى انتمائه إلى جماعة معينة بالذات، في حين تتجه الاتهامات بالسحر الضار نحو اتهام الأشخاص للذين يحتلون مكائات اجتماعية مكتسبة، وأنها تميز تماماً المجتمعات غير أحادية النسب.

هكذا فالناس في جميع بذات اللوجبارا Lugbara اللاتي تنضم إلى بذات أزواجهن الأبوية، وتكتسبن عضويتها الكاملة، وحتى في حالة ترك الزوج، فإن انتماء الأطفال يستمر وفقاً لقانون البهنة الأبوية للزوج (الأب). وفي هذا السياق ترتبط الأيديولوجية الدقيقة للشعوة بالنساء وينظر دائماً إلى المشعوذين على أنهم إناث، ولا يحدث ذلك في مجتمع نيورو Nyoro إذ يعيش الناس في أحياء غير أحادية النسب، ولا تلتصق النساء إلى البهندات الأبوية، وبغالبية المراكز الاجتماعية اختيارية، وهناك تكنولوجيا متطورة للسحر الضار أكثر من الشعوة.

وعلى الرغم من أن التطبيق الخاص لهذه الآراء السابقة يساعد على فهم الشعوة والسحر الضار، فمن الصعب الاعتماد عليها للتعميم عن معتقدات الشعوة بصورة عامة، وذلك لأن هناك دائماً بعداً موروثاً للمكانة الاجتماعية. ويبدو أنه من الصعب تقويم الشعوة في المجتمعات المحلية المعقدة في أوروبا العصور الوسطى أو في المجتمعات المحلية الهندية في وسط أمريكا وجنوبها استناداً إلى هذه الآراء.

ويغض النظر عن مسألة التوتر في العلاقات الاجتماعية فإن المظاهر النفسية لمعتقدات الشعوة هي جانب آخر من جوانب الواقع. فإذا نظر إلى هذه المعتقدات على أنها أوهام وغير واقعية، وهذه مسألة نظرية من الصعب أن نقرها الأنثروبولوجيا، فإن بعض التشابه والارتباط ربما يلاحظ بين الشعوة والسحر الضار والأوهام الطفولية. ولكن مادامت هذه الأفكار مهما كانت غير واقعية، أوهاماً وخيالات جمعية، فلا يمكن تفسيرها في صيغة ذات معنى إلا على ضوء ارتباطها بالخبرات الطفولية الجمعية فقط. وبالمعنى لا يزال السؤال المهم قائماً، ولم يفصل فيه بعد.

والاعتقاد في السحر والشعوة والسحر الضار وثيق الصلة بالصيغ الاجتماعية وأنساق الميراث في مجتمعات معينة. ففي مجتمع التروبريدان كانت قوة السحر الضار سلاحاً بالغ الأهمية

يدعم مركز الزعيم. وعلى الرغم من أن اتصال العامة بالأشخاص الذين يمارسون السحر الضار لصالح الزعيم، فإن هذه الممارسات السحرية لا تمنع الزعيم من مطالبهم بخدمات ضرورية لتحسين سلطته في مختلف الأحياء، مما يترتب على ذلك اتساع نطاق سلطته ونفوذه. وقد سجل فريزر أمثلة مشابهة لاستخدام الوسائل المافوق الطبيعية لضمان تدعيم التنظيمات السياسية التقليدية واتساعها. وتعتبر الملكية الإلهية عند الشيلوك أحد الأمثلة المشهورة على ذلك (Evans-Pritchard, 1948).

وفي بعض المجتمعات التي تعتبر الشعوة فيها خاصية فطرية لدى أشخاص معينين يعتقد أنها مورثة. وفي بعض المجتمعات عندما يكون النسب هو النسب في خط الذكور، وذلك لأغراض التنظيم العائلي، يعتقد أن الشعوة تتصل بالانتماء في خط الإناث، وتتقال بين الأشخاص وفقاً له.

السحر والتغير الاجتماعي :

تؤدى الأفكار عن السحر والكائنات المارواء الطبيعية دوراً تفسيرياً جوهرياً باعتبارها أساقاً منظمة ونظمية عن الاعتقاد المائد في المجتمعات التقليدية. فهذه الأساق تقسم المرض والظلم وسره الخط والموت. ويعتقد المصلحون الاجتماعيون دائماً أن التعليم يجب أن يستخدم كسلاح أكثر فاعلية ضد هذه الخرافات. وحقائق أن التعليم الحديث يهاجم هذه الأساق المعرفية عن طريق توفير التفسيرات البديلة عن الأحداث والوقائع. ومع ذلك لما أمهم من ذلك هو بالتأكد إصناف سلطة الأشخاص الذين يحدثن عن هذه الأساق ويدهصن إلى الاعتقاد فيها.

ومع ذلك، فمن المفارقة أن التغييرات الجوهرية للتي تطرأ على المجتمع التقليدي الذي اتجه إلى الأخذ بالنظم التعليمية الحديثة تشهر القلق الشديد والتوتر المتزايد في العلاقات الاجتماعية. فتحت وطأة هذه اللروق يوجد هناك إلحاح شديد مطرد لاستخدام تلك الأسلحة والمعتقدات المارواء الطبيعية كلما أمكن ذلك. ومن المعروف أن الحكومات الحديثة في أجزاء من أفريقيا التي ألغت مثل تلك الممارسات، مثل: العرافة والكهان والعرافين، باعتبارها مجرد خرافات، نظر إلى هذه الحكومات على أنها مدفوعة بقوى الشر ومحيزة لئها. إذ لو أن الحكومة تمنع استخدام الأسلحة الدفاعية التقليدية الملائمة ضد الشعوة، فهي بذلك تحبط الميادين المشعوذين (الذين يستخدمون الشعوة لما فيه صالحهم)، وبالتالي تسهم بشدة في

ازدياد مثل هؤلاء المشعوذين. ومن ثم يلاحظ الباحثون، وهو ما ينطبق على الأقل على أجزاء من أفريقيا، أنه على الرغم من التحديث فإن الأشخاص المشعوذين يصبحون أكثر نشاطاً وفاعلية، كما يزداد الاهتمام بالحركات الحديثة التي يتبعها المشعوذين.

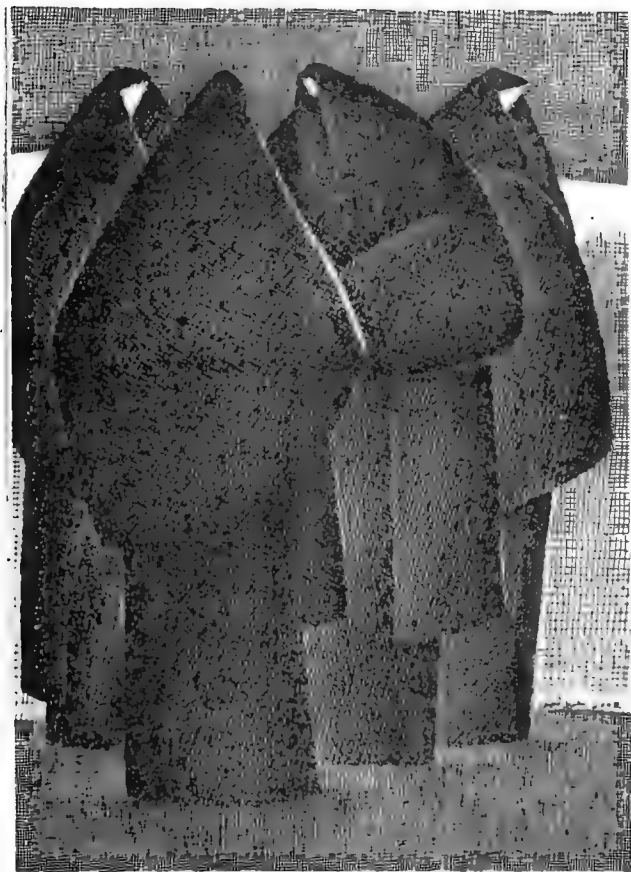
ترجع جذور السحر والشعوذة والسحر الضار إلى الأفكار المعرفية التقليدية التي بمقتضاها تستطيع الثقافات تصنيف العالم المحيط بها وتنظمه. ومادام الأمر كذلك، فلا تندمج هذه الأفكار مع كل عنصر من عناصر الثقافة والفكر واللغة فقط، ولكنها توفر كذلك الأساليب والوسائل الممنقة المترابطة ملطيقاً التي بمقتضاها تؤثر في العالم الذي يعيش فيه الإنسان. وبالنسبة للباحث الأنثروبولوجي، توفر تلك الأساق المادة الضرورية لفهم ميثافيزيقية الثقافات غير الأوروبية. وقد تؤدى كذلك إلى فهم صحيح للمظاهر البنائية للفكر الذي يفتنى وراء تلك المعتقدات.

وتبدو الأفكار التي تتعلق بالشعوذة والسحر الضار شاذة في عصر عقلاني مثل العصر الذي نعيش فيه، ولكن يجب علينا أن نتذكر أن أشخاصاً يتمتعون بدرجة عالية من الذكاء والثقافة الرفيعة يعتقدون في مثل هذه المعتقدات. ويجب علينا في مثل هذه الحالة أن نعمل على نبذ تلك الأفكار. وبالأحرى، يجب علينا أن نفهم جذور هذه المعتقدات التي تدعم وتقوى الاعتقاد فيها.

إن كل المعرفة تعتمد على درجة معينة من الثقة والتقدير. وفي المجتمعات الحديثة وفرت نظم التعليم للمفكرين والعلماء العمل التخصصي لعمو المعرفة واختيار أساسها. وأولئك الأشخاص الذين لا يضمنون مباشرة إلى فرع ما من فروع البحث، ولم يعرفوا لغته مطلقاً، يتقبلون نتائجه بدون جدل أو برهان. والسبب الرئيسي المهم لهذه الثقة في نتائج البحث يرجع إلى التقدير الذي يباله النظام التعليمي. وبالمثل، فالمعرفة بقوى مارواء الطبيعية وبالآلهة والآهات والشياطين والأشخاص المشعوذين والذين يمارسون السحر الضار في جميع المجتمعات البدائية تركز على تقاليد ونظم تبال التقدير، وكذلك على أشخاص قد برهوا على أنهم أنفسهم جديرون بالثقة. وعادة تركز المعتقدات العامة السائدة في المشاعر الجماعية، ومن ثم فإن المعتقدات التي تبدو في نظر الباحث الأوروبي بدائية وغير منطقية كلية لا تستمد قوتها من الاعتقاد فحسب، ولكنها تكسب كذلك قوة أخرى إضافية من حقيقة كونها جزءاً من المبادئ الأخلاقية للمجتمع الذي توجد فيه.

Bibliography

- Durkheim, Emile (1912) 1954, *The Elementary Forms of the Religious Life*. London: Allen & Unwin, New York: Macmillan. A Paperback edition was published in 1961 by Collier.
- Evans-Pritchard, E. E. 1933: *The Intellectualist (English) Interpretation of Magic*. Cairo, Jamiat Al-Qahirah. Kuliyat Al-Adab, *Bulletin of the Faculty of Arts* 1:282-311.
- Evans-Pritchard, E. E. (1937): 1965 *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*. Oxford: Clarendon.
- Evans-Pritchard, E. E. 1948 *The Divine Kingship of the Shilluk of the Nilotic Sudan*. Cambridge Univ. Press.
- Fortune, Rex F. (1932): 1963 *Sorcerers of doom: The social Anthropology of the Dobe Islanders of the Western Pacific*. Rev. ed. London: Routledge.
- Frazer, James (1890) 1955: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. 3d ed. Rev. & enl. 13 vols. New York: St. Martin's, London: Macmillan. An abridged edition was published in 1922 and reprinted in 1955.
- Gaiter-Holmes, Calixta 1961 *Perils of the Soul: The World View of a Tzeltal Indian*. New York: Free Press.
- Ginzburg, Henri, and Maus, Marcel (1904) 1960 *Esquisse d'une theorie generale de la magie*. Pages 1-141 in Marcel Maus, *Sociologie et anthropologie*. 2d ed. Paris: Presses Universitaires de France. First published in Volume 7 of *Annae sociologique*.
- Kluckhohn, Clyde 1944 *Navaho Witchcraft*. Harvard University, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Papers, Vol. 22, No. 2. Cambridge, Mass: The Museum.
- Kluckhohn, Clyde and Leighton, Dorothea [Cross] (1946) 1951 *The Navaho*. Oxford Univ. Press.
- Lang, Andrew. 1901. *Magie and Religion*. London: Longmans.
- Leach, Edmund R. 1961 *Golden Bough or Gilded Twig? Daedalus* 90:371-387.
- Leach, Edmund R. 1964 *Telstar et les aborigènes, on La pensée Sauvage*. *Annales, économiques, sociétés, civilisations* 19: 1100-1116.
- Levi-Strauss, Claude (1950) 1960 *Introduction à l'oeuvre de Marcel Maus*. Pages ix-ili in Marcel Maus, *Sociologie et anthropologie*. 2d ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Levi-Strauss, Claude (1955) 1963 *The Structural Study of Myth*. Pages 206-231 in Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*. New York: Basic books. A revision of an article first published in English in Volume 68 of the *Journal of American Folklore*.
- Levi-Strauss, Claude (1962) 1966 *The Savage Mind*. Univ. of Chicago Press. First published in French.
- Levi-Strauss, Claude 1963 *Réponse à quelques questions*. *Esprit* 31:628-653.
- Levi-Strauss, Claude 1964 *Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- Levy-Buhl, Lucien (1910) 1951 *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. 9th ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- McLennan, John Ferguson (1865-1876) 1886 *Studies in Ancient History*. New York: Macmillan. Includes *Primitive Marriage* (1865).
- Malinowski, Bronislaw (1925) 1948 *Magic, Science and Religion*, Pages 1-71 in Bronislaw Malinowski, *Magie, Science and Religion, and Other Essays*. Glencoe, Ill: Free Press.
- Marwick, M. G. 1950 *Another Modern Anti-witchcraft Movement in East Central Africa*. *Africa* 20: 100-112.
- Marwick, M. G. 1952 *The Social Context of Cewa Witch Beliefs*. *Africa* 22: 120-135, 215-233.
- Metraux, Alfred (1958) 1959 *Voodoo in Haiti*. New York: Oxford Univ. Press. First published as *Le voodoo haïtien*.
- Middleton, John, and Winter, Edward H. (editors) 1963 *Witchcraft and Sorcery in East Africa*. London: Routledge.
- Nadel, S. F. 1952 *Witchcraft in Four African Societies*. An Essay in Comparison. *American Anthropologist*. New Series 54: 18-29.
- Nash, Manning 1960: *Witchcraft as Social Process in a Tzeltal Community*. *América indigena* 20: 121-126.
- Smith, William Robertson (1889) 1956 *The Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*. New York: Meridian. First Published as the first series of Lectures on the Religion of the Semites.
- Spencer, Herbert (1876-1896) 1925-1929 *The Principles of Sociology* 3 vols. New York: Appleton.
- Steiner, Franz 1956 *Taboo*. New York: Philosophical Library.
- Thomas, Northcote W. 1926 *Witchcraft*. Volume 28, pages 755-758 in *Encyclopaedia Britannica*. 13th ed. Chicago: Benton.
- Tylor, Edward B. (1871) 1958 *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. 2 vols. Gloucester, Mass: Smith. Volume 1: *Origins of Culture*. Volume 2: *Religion in Primitive Culture*.
- Wilson, Monica H. 1951a *Good Company: A Study of Nyakyusa Age-Villages*. Published for the International African Institute. Oxford Univ. Press.
- Wilson, Monica H. 1951b *Witch Beliefs and Social Structure*. *American Journal of Sociology* 56: 307-313.
- Wirz, Paul. 1954 *Exorcism and the Art of Healing in Ceylon*. Leiden (Netherlands): Brill.
- Yalman, Nur 1964 *The Structure of Sinhalese Healing Rituals*. Pages 115-150 in Conference on *Religion in South Asia*, University of California, Berkeley, 1961, *Religion in South Asia*. Edited by Edward B. Harper. Seattle: Univ. of Washington press.



الأسماء والألقاب

في الجزائر

دراسة ميدانية

د. محمد عيلان

حين يولد الإنسان تضع له أسرته اسماً يعرف به، ويحدد هويته القومية والثقافية، تمييزاً له من الذين يتشابه معهم في الملامح والسلوك والتصرفات من شعوب أخرى وثقافات أخرى.

والاسم بهذا المعنى هو اللفظ الذي يطلق على الشخص ليميزه (حضارياً) عما عداه من أبناء الشعب الأخرى، كما يميزه اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، وقد يكون الاسم مصدراً تاريخياً مهماً، كما في بعض الأسماء المتولدة عن أحداث عاشها الإنسان وبخاصة خلال تاريخه وتاريخ أسلافه. لذلك كانت الأمم والشعوب حذرة دقيقة فيما تطلقه على أبنائها من أسماء.

والاسم (العلم) الذي يسمى به في الجزائر ثلاثة أنواع: اسم، ولقب، وكنية، كما هو معروف في اللغة العربية.

أما الاسم فهو ما أريد به تعيين المسمى، وهو لا يعطى محضاً أو ذمّاً لصلاحية كل اسم لكل مسمى به^(١) وكلمة الاسم، ومشتقاتها وردت في اللغة العربية بمعان عديدة، منها تمييز الشيء المسمى وتعيينه، وإخراجه من دائرة المجهول إلى دائرة المعلوم. ومنها (الوسم بمعنى الاسم) وهو العلامة المادية كالوشم، أو العلامة المعنوية كالاسم على المسمى. وفي بعض لهجات الجزائر (بالشرق الجزائري، خاصة الهضاب العليا، تستعمل لفظة (وسم) بمعنى الاسم فيقولون: (وسمك إبراهيم، وسمه محمد، بمعنى اسمك إبراهيم، واسمه محمد). وهذا قريب مما أورده الكوفيون من أن الاسم مشتق من الوسم وهو العلامة، قائلين: إن الاسم وسم على المسمى وعلامة له به يعرف.. وأن الأصل في اسم وسم زينت الهمزة في أوله وحذفت فاؤه، فهو على زينة: أصل^(٢).

ورد في لسان العرب لابن منظور: الاسم من السمو^(٣) أي الرقعة يشير بذلك إلى دلالة على التمييز، وهو عدم التصاريح مع غيره، فكانك قد أخرجه من محيط مجهول إلى دائرة المعلوم. وهو رأى اللغويين البصريين من كون الاسم من السمو وليس من الوسم، وقالوا: والاسم يطو على المسمى ويدل على ما تحته^(٤). وفي القاموس المحيط لللفظ الموسوع على

(١) الحسن البصري - المحاضرات في

الآداب واللغة - ج ١ - شرح وضميق:

محمد حجي وأحمد الشرقاوي إقبال -

دار للثقافة - الرباط، ص ١٨٠. ويقول ابن

يميني: «العلم (الاسم) الخاص الذي لا

أخص منه ويركب على المسمى

لتخليصه من الجلس بالإسمية، فيفرق

بينه وبين سميات كثيرة بذلك الاسم.

راجع شرح المفصل، ج ١، عالم للكتب،

بيروت، ص ٢٧.

(٢) راجع ذلك مفصلاً في كتاب

الإحصاف في مسائل الخلاف

للأبنازي، ج ١، دار الجيل، القاهرة،

١٩٨٢، ص ٦، وما بعدها.

(٣) لسان العرب، مادة (سما).

(٤) ابن الأبنازي، الإحصاف في مسائل

الخلاف، ج ١، ص ٦.

(٥) الفيريز أبدي، القاموس المحيط، مادة (سم).

(٦) ابن فارس، معانييس اللغة، مادة (سم).

(٧) ابن سبويه، المعجم، ج ٢.

(٨) الإمام الفخر الرازي، التفسير الكبير، ج ٨، دار الكتب العلمية، طهران، د/ت، ص ٥٠.

(٩) سورة مريم، الآية ٧.

(١٠) سورة آل عمران، الآية ٤٥.

(١١) سورة البقرة، الآية ٣١.

(١٢) ابن عبيش، شرح المفصل، مرجع سابق، ص ٢٩.

(١٣) سورة الجورات، الآية ١١.

(١٤) ابن عبيش، مرجع سابق، ص ٢٧.

الجوهري والعرض للتمييز^(٥). وفي مقاييس اللغة الاسم: من الوسم أى العلامة^(٦) ومن ذلك سمجته أى وصفته. وورد فى المخصص لابن سيده، الاسم: هو اللفظ الدال على الجوهري العرض ليفصل بعضه عن بعض^(٧). وفى التفسير الكبير للإمام الفخرى الرازى الاسم علامة المسمى ومعرف له^(٨). كما أن لفظ (اسم) ورد فى القرآن الكريم محدداً وواضحاً دالاً على الشخص بمفهومه المتعارف عليه، فى قوله تعالى: «فيا زكريا إنا نبشرك بكلاماً سمه يحنى»^(٩) وقوله تعالى: «إن الله يشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى ابن مريم»^(١٠) وقوله تعالى: «وعلوم آدم الأسماء كلها»^(١١) بمعنى الأسماء الدالة على الأشياء المتشابهة وغير المتشابهة، تمييزاً لكل واحد منها.

وإلى جانب مصطلح الاسم نجد مصطلح اللقب وهو فى العربية ما أشعر بمدح أو ذم^(١٢). فقد ورد فى القرآن الكريم دالاً على الاسم المستهجن الذى لا يقبله من يطلق عليه ويذرع من يوصف به ولا يرغب فى المناداة به فى قوله تعالى: «فولا تاتابزوا باللقاب»^(١٣). وقال ابن عبيش: «اللقب هو اللبى»^(١٤)، وإنحرف منقول (اللقب) حالياً فى الجزائر ليعنى مرة لقب للشهرة إذا كان ذلك ناتجاً عن حادثة أو موقف بارز تميز صاحبه به عن غيره، وفى هذه الحالة يكون لقباً قسرياً، ومرة أخرى نجده يعنى اللقب مطلقاً، بلازم الفرد طيلة حياته، وقد يطلق أسرته هى الأخرى، ويصبح لقباً لكل من انحدر من صلبه، إن أطلق عليه فى مرحلة من مراحل عمره برضاه أو بغير رضاه، وسواء أكان يعلمه أم بغير علمه حين الإطلاق. وقد يطلق اللقب ولكنه بطم صاحبه ورضاه، وقد يسمى هو إلى إطلاقه على نفسه، كما هو عند المثقفين والمثاليين والثوار.. وهناك ظاهرة معروفة فى نشر بعض الألقاب (القسرية) فى الجزائر وهى من تأثير الاستعمار الفرنسى عند احتلاله للجزائر عام ١٨٣٠م، كما سنبين بعد قليل.

والألقاب كما تكون دالة على صفات أو ممارسات أو مواقف فردية اتصف بها المسمى، تكون أيضاً دالة على ممارسات أو انتماءات جماعية أو جمعية، وهى هنا تعدد هوية مشتركة لمجموعة من الأفراد تنسب إلى جد واحد أو وطن واحد، ولهم مصالح مشتركة، كالأسر الحاكمة التى تحتفظ بلقبها عبر التاريخ رغم المتغيرات التى حدثت لها وأدت بها إلى الاندماج الاجتماعى المطلق وابتعادها عن مسببات نشوء اللقب ورواجه. ومثل ذلك أيضاً نفشى ألقاب القبائل العربية والبربرية والأعراش ومختلف التجمعات أو الوحدات الاجتماعية التى ترتبط بروابط ما، يجمعها لفترة تاريخية تطول أو تقصر..

وقد يكون اللقب دالاً على الجنس، كالعربى نسبة إلى العرب، تماماً كالهندى والصينى والزنجرى.. وهذا اللقب أى (العربى) ندرته نحن الجزائريين ونعذ به ونعرف دلالته عند العرب خاصة فرنسا لأنها أطلقت تمييزاً لنا عن غيرنا من الأوروبيين، ويعنى بالنسبة إليهم الإنسان القدر المتخلف، غير المتحضر ولا قابل لأن يتحضر. وفى التراث الإسلامى أطلق اللقب ليدل على صفة عارضة فى مرحلة من مراحل عمر الشخص، تستمر (لقباً جديداً) اسماً جديداً، من ذلك أن سيدنا إبراهيم عليه السلام لقب خليلاً أخذاً من قوله تعالى: (وأتخذ الله إبراهيم خليلًا)^(١٥) ولقب سيدنا موسى عليه السلام بكليم الله، أخذاً من قوله تعالى: (وكلم الله موسى تكليمًا)^(١٦). ولقب السيد على بن أبى طالب رضى الله عنه (بجيد) كما لقب السيد خالد بن الوليد (بسيد الله الملول)، وكثير من الصحابة والتابعين ومن جاء بعدهم لهم ألقاب عارضة نتيجة موقف ما، أو سلوك ما.

ولفظ (اللقب) فى الجزائر يطلق على الاسم المشترك لأفراد الأسرة، وهو نفسه لقب أسر كثيرة تنتمى إلى جد واحد أو قبيلة ذات فروع متعددة، ترجع إلى جد يحمل رقماً فى سلسلة أنساب القبيلة.

(١٥) سورة النساء، آية ١٢٥.

(١٦) سورة النساء، آية ١٦٤.

وهو يخلق محرفاً عند عامة الجزائر، ويرد بصيغ متعددة بحسب المناطق وبحسب سكانها وتأثيرات البيئة في مكونات لهجتهم، ولكنها لا تتجاوز القلب لبعض الحروف أثناء التلصق وهذا القلب خاصية لغوية في لغتنا العربية، من ذلك أن بعضهم يقول: (نَقْمَة) بفتح اللون وسكون اللام في حالة الإفراد، وجمعها: (نَقَامِي) على غير قياس، يسكون وفتح. أي يقلب اللام نوناً والياء ميماً. وبعضهم يقول: (نَقْمَة) أي يقلب الباء ميماً ونطق اللفظ مؤنثاً. وفي الغرب الجزائري وجزيرة من الوسط وبعض سكان المناطق الصحراوية في الجنوب الغربي للجزائر يقولون: (نَكْوَة) بقلب اللام نوناً والقفاف كافاً والباء واواً مع تأنيث اللفظ، والجمع منه: نَكَوَات أو نَكَوَي بفتح اللون وسكون الكاف في الجمع الأول وفي الثاني يسكون اللون وفتح الكاف.

وقد يكون اللفظ (نكوة) نطقاً محرفاً عن (الكُتَيْة) المعروفة في العربية. وبالرغم من تنوع الصيغ فإنه لا يوجد في الجزائر من يخطئ في دلالة هذا اللفظ (القلب) بصيغه على اللقب الذي هو غير الاسم الشخصي. ويسألونك ما نَقْمَتُك أو ما لَقْمَتُك أو ما نَكْوَتُك؟ فليس لك إلا أن تجيب ذاكراً لقبك العائلي.

ولا يوجد في الجزائر مثل ما هو في الشرق العربي من ظاهرة الاسم الثلاثي وغيره.. بل لابد من ذكر الاسم واللقب دون غيرهما في الحياة العامة، ما عدا إن كان هناك تطابق في الأسماء، فإن الإدارة تلجأ إلى إزالة اللبس بالبحث عن الأسماء الفارقة كالأب والجد والأم..

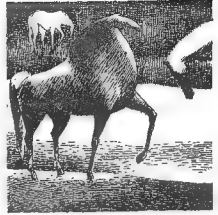
ولما الكتيبة فهي ما صُدِّرت بأب أو أم^(١٧)، إلا أن الجزائريين لا يستعملون الكتيبة أصلاً كما هو معروف في شرقنا العربي، بمعنى أن ينادى الشخص باسم ابنه أو ابنته، بل تأتي الكتيبة لتدل على الملكية أو لإثبات الصفة العارضة (مَدْحاً أو ذَمّاً) وهي في لهجة الجزائر بمعنى: صاحب أو ذو أو أخو، كقولهم: بو القمح، بو الشعير، بو المعيز، بو الأرواح. وفي اللغة العربية نجد استعمال: (أخو ذو) بدلاً من (بو) في العامية وسمعت في منطقة الحَصْنَة بالمصناب العليا بالجزائر استعمال (ذو) ولكنهم يطقون الذال دالا فيقولون: فلان دوماًلي بمعنى: أنه ذو مالي. ويبدو أن ظاهرة التكني غير منتشرة في شمال إفريقيا المغرب العربي ومصر.

وعامة الجزائر يركبون اسم الكتيبة (العلم) من لفظة (هو) بحذف الهمزة من (أبو)، ثم يضاف إليها الاسم، كما في قولهم: بو كرش، بو البلاوي، بو المصائب، بو اللحن، بو عيون شهلة، ويعوض (هو) في تثقيب المرأة بـ (أم)، أم عيون، أم خال..

وسجري الحديث هنا على الشائع وهو الاسم، وقد نستعمل القلب أيضاً بمعنى الاسم، لأن القلب قد يصير اسماً والاسم لقباً كما ذكرت، وهذا وارد في الثقافة العربية وخصوصاً للشعبية منها، وهو تحول الأسماء لألقاب والألقاب أسماء، وكذلك تحول الأفعال أسماء أو ألقاباً بمعنى الاسم العلم.

وبالعودة إلى الأسماء في الجزائر نجد بعضها منحدرًا من الماضي القديم، وبعضها الآخر من العصور الإسلامية منذ الفتح العربي للمغرب إلى يومنا هذا، ذلك أنه خلال المراحل التاريخية التي مر بها المجتمع الجزائري، بل مجتمع المغرب العربي، حدثت إضافات كثيرة، ودخلت مسميات وألفاظ فرعونية وفينيقية ويونانية وفارسية ورومانية وزنجية وعبرية وعربية وغربية.. وهي إضافات لم تكن على مستوى اللغة والمسميات فقط، بل على مستوى العناصر البشرية كذلك، لتحث تمازجاً في العادات والتقاليد، وتقاعلاً في الثقافات. ويلاحظ الدارس ذلك في المسميات التي ما تزال قلة منها بألفاظها الأجنبية كما في اسم «أبو الهول» الذي حرف إلى «بو لهول»، وفيليق الذي بقي على أصل وضعه، وهو

(١٧) انظر الحسن الويسي، المحاضرات في الأدب واللغة، مرجع سابق، ج ١، ص ٢٢، وما بعدها. وقال ابن عمير: الكتيبة لم تكن حلاً في الأصل، وإنما كانت عادتهم أن يدعو الإنسان باسمه، ولذا ولد له ولد ذى باسم يلد توفراً له وتخصيماً لشأنه فيقال: أبو فلان.. (وهي جارية مجرى الأسماء المضافة).



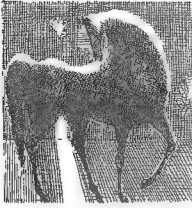
الطائر الفينيقي الذي ارتبط بأسطورة البعث كما في أسطورة إيزيس وأوزيريس المصرية، وبعضها الآخر حدث فيه تحريف ولم يعد له من مظهره اللغوي القديم إلا بعض الملاحح يهتدى إليها الدارس، وهذه طبيعة الاحتكاك الاجتماعي واللغوي، وسيادة لغة على لغة، أو سيادة اللغات المحلية مؤثرة في اللغات الوافدة لتتجاوب مع المجتمع وفقاً لحاجاته النفسية والوجدانية والبليغة.

والى جانب ما ذكرنا فإن الأسماء في الجزائر ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتركيبية المجتمع وتفاعل طبقاته، فالطبقة الأقوى اقتصادياً تكون أنموذجاً لاحتذاء ممن دونها بتقليدها في مظاهر حياتها، ومنها أسماؤها، وتأتي بعدها بالترتيب اقتصادياً واجتماعياً الطبقات الأخرى التي تتطلع إلى أنموذجها لتقاربه، فطبقة الفلاحين تتطلع إلى أن تصبح طبقة إقطاعية في أسماؤها وألقابها وشتى مظاهر حياتها. وطبقة التجار وأرباب الحرف تتطلع إلى أرباب المصانع وأصحاب رؤوس الأموال، وطبقة الموظفين تتطلع بدورها إلى أنموذجها من طبقة الساسة ورجال القضاء وهكذا.. ولا يمنع ذلك من أن تستمد تلك الطبقات بعض أسماؤها من التاريخ والأسلاف ومن واقع البيئة الثقافية للمجتمع، لأننا وجدنا عند قيامنا بدراسة الأسماء أن في الطبقات الأنموذج مسميات من طبقات دنيا، ومعناه أن هناك من تسلق بوسيلة أو بأخرى وأصبح من الطبقات الأنموذج، أو هو في سبيله إلى ذلك.

ولكن بالرغم من ذلك فإنه للبيئة والمحيط الاجتماعي حضوراً قوياً في طبقات المجتمع. ولا أدل على ذلك من التسمية في طبقة الفلاحين بالفنجران والجردان والجلعان والقطط والكلاب والعمالب والحمير والذئاب والذمل والسحالي، ومختلف الكائنات البيئية الحية.. وكذلك الجامدة كالصخر. وينسب الاهتمام بشيء في طبقة الحرفيين والتجار مسميات مثل: الحداد والنحاس والصراف والحوات والجمال والجزار والصبايني والذهاب واللبان والحلوى والعلواني والملاخ (الإسكافي). وفي طبقة الساسة ورجال الدولة والقضاء تشيع مسميات، من مثل: القاضي والباي عابد والحاكم والوزير والوالي والبقراطي (اسم للمحامي باللغة الإسبانية)، والكتائب، الخوجة (اسم تركي معناه الكتائب)، والمزوار (لقب تركي يطلق على محصل الضرائب). وفي تلك الطبقات على تنوعها تشيع أسماء أسطورية وأخرى خرافية كالثغول والمفريت والعنقاء. وأحياناً نجد شيوخ أسماء لشخصيات دينية أو لها صلة بها خاصة الدين الإسلامي مثل: جبريل، وتسمى العامة بجبريل لأنه ملك رسول، ولا تسمى العامة في الجزائر بأسماء للملائكة الآخرين لاعتقادهم أنهم لا صلة لهم بالبشر، أو لأن أسمائهم تذكرهم بالآخرة (كما يقولون) فينتابهم الخوف خاصة عند ذكر عزرائيل (يقال له في عامية الجزائر عزوين يفتح العين وسكون الزاي) وميكائيل وإسرافيل..

وهناك ظاهرة أخرى لها أهميتها في دراسة نشوء الأسماء التي يكون العامل الأساسي فيها العلاقات النفعية في إطار خدمة المجتمع والسير على مصالحه، مما يؤدي إلى التأثير الإيجابي أو السلبي بين المتعاملين بعضهم ببعض، وهذه الظاهرة هي الأسماء والألقاب القسرية التي تؤسس بها كل طبقة لقاموس من المسميات أغلبها صفات توارى المسميات الاختيارية الإرادية، فكل طبقة لها وجهة نظر في الأخرى وهذه المسميات قد تكون صفات نهكية أو خلقية أو مهنية أطلقها الأشخاص تنكيتاً وتندراً بسلوك غيرهم، أو لجهلهم بشخصية المتعامل معه، مما يضطرهم إلى تسميتهم بحرفهم مثلاً، أو تسميتهم بظواهر خلقية متميزة فيهم، كأن يكون اسم للشخص محمداً ويجهل اسمه لدى المتعامل، فيناديه أو يخبر عنه بالجار أو الحداد أو الأعمى أو الأعرج أو بو كرش أو بو عمة..

وأحياناً يكون أساس الإطلاق فراراً من الاسم المعادي أجنبياً أو محلياً. وأحياناً يتعمد الأشخاص ذكر بعض الأسماء بدلاً من الأسماء الحقيقية للمخاطب بفتح الطاء بالرغم من سهولة نطقها لأن تلك الأسماء في لهجة أخرى تعد أسماء مستهجنة، كأن يطلق على عورة



مثلاً أو يكون دالاً على أمور محرمة في تقاليد السنادي، لا ينادى بها في حضور الأقباب وندى الأرحام وهم مجتمعون. ومثل هذه الألقاب قد يرفضها البعض وقد يتحرج منها، وقد لا يرفضها، وهذه كلها مبنية على الاستعارة والتشبيه في الغالب الأعم.

وهناك من الأسماء والألقاب في الجزائر ما يكون اختيارياً وطوعياً ويطمع به صاحبه ولا يرفضه ويحبذ أن ينادى به، وذلك كأسماء الثوار التي يناديهم بها رفقاؤهم وبعض الناس المتصلين بهم (خلال الثورة المسلحة لإخراج المستعمر الفرنسي ١٩٥٤-١٩٦٢) وأسماء هؤلاء الثوار الحقيقية غير معروفة.

ومن هذا القبيل أيضاً ما نجد عند عامة الجزائري، إذ يمنح المولود يوم ولادته اسمين أحدهما وثائقي لكل مستلزماته الإدارية والآخر ينادى به في الأسرة أو القبيلة أو المحيط القريب منه، كأن يكون الاسم الوثائقي محمداً والأسرى توفيقاً فيقال: محمد توفيق، فالأول اسم نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، والثاني يذكر تفاؤلاً، لأن العامة تستغنى عن الاسم المركب بلطف منه يكون دالاً على الفأل الحسن.

وقد يتجاوز الاسم اللغظون إلى الثلاثة كقولهم: محمد الأمين الطاهر، وقد تسمى بعض التطبيقات الاجتماعية خاصة الحضرية أبناءها بأسماء يربدون منها الدلال (الذلق) وذلك بتحريف الاسم، كقولهم في توفيق: توفاً أو نو، ونور الدين: نوري، ومحمد: موح، أو بأخذ الحرف الأول من الاسم وتكراره مرة واحدة بحيث يفصل بينهما بأحد حروف اللة اللوار أو الياء أو الألف، لتتغير الصوت عن طريق إشباع الحركة، كما في سعيد وسالم فيقال: سوسو، وفي حميد: حوحو، وفي جمال: جيجي، وفي كمال: كوكو.

وقد يفعلون غير ذلك فيأخذون الحرف الأول فقط ويشبهون حركته بالصم أو الكسر كما في جمال: جور، وفي محمد: مو، وفي شبيب: شي، وفي سليمان: سو.

الأسماء في الجزائر إما مفردة أو مركبة:

الأسماء المفردة وهي نوعان:

١ - مرتجلة وهي قليلة جداً^(١٨).

٢ - مشتقة وهي صيغ كثيرة منقولة^(١٩)، وأغلبها له نظير في العربية، وقد اقتصرت على الشائع منها دون إحصائها كلها. وسلاحظ القارئ الكريم أنني عند التمثيل أذكر صيغة من بعض الصيغ ولا أذكر جميع الصيغ، لأن ما جمعته ميدانياً يستدعي مجلدات ضخمة.. ثم إن هذه الأسماء تأتي أصلاً بصيغة، ثم يحدث فيها التحريف بواسطة الاشتقاقات المتعددة للاسم الواحد مثل: (أحمر، حمرون، حمران، حمار، محمر..) وكلها وردت أسماء لأعلام.

وعامتنا في الجزائر، كثيرهم من إخوانهم في البلاد العربية، يأتون باشتقاقات لغوية، ويأتون بصيغ محيرة إلى جانب الصيغ الشائعة في اللغة العربية، مما يدل على القدرة الفائقة في استغلال اللهجة المحرفة عن العربية من جهة، ومرونتها وطواعيتها لهم من جهة أخرى، وهو أمر يستدعي أن ننظر إلى هذه الظاهرة بقى من العلمية إثراء للغة العربية، التي حفلت لهجاتها بغنى كبير من الصيغ والتراكيب والدلالات، التي أعملت على مر الأيام في اللغة العربية الأم واحتفظت بها اللهجات أو ابتكرتها، ومن هذه الصيغ:

١ - صيغة الفعل المضارع يسمى به مثل: يزيد، يسعد، يخلف.. ولا يسمى إلا بصيغة الفعل المضارع دون غيره.

٢ - اسم الفاعل مثل: كاتب، عادل، مالك، طالب، سالم، زاهر..

٣ - اسم المفعول مثل: مسعود، محمود، مجذوب، محروف..

(١٨) المرتجلة هي المخدرة. قال ابن

عروش: «المرتجل في الأعلام: ما أوتجل للصيغة به أي لفتح ولم يقل إليه من غيره..» راجع المفصل ج ١، ص ٣٢.

(١٩) اللكل كون اللفظ وضع اسماً لآخر، ثم

نقل لوسمى به شخص رفق صيغة من

الصيغ العربية المصروفة. قال ابن عروش

«النقل أن يكون الاسم بإزاء حقيقة

شاملة، فنقلته إلى حقيقة أخرى خاصة،

وليس لها أن يسمى بها في الأصل.

٤ - صيغة فَعَّلَ بفتح الفاء والعين المشددة، من صيغ المبالغة، تتحول من الدلالة على المبالغة ليرسم بها الأشخاص فَعِيل بفتح الفاء وكسر العين، وهي أيضاً من صيغ المبالغة وتتحول من دلالتها على صفة ملازمة حقيقة أو ادعاء إلى اسم يسمى به، وتنفذ دلالتها الأولى مثل: وسيم، بديع نسيم، جميل فقير حكيم.. وقد تكون الصيغة (فَعِيل) بمعنى اسم الفاعل إن كانت تطلق على الشخص غير المسمى بها فتكون صفة عارضة يوصف بها الشخص لإظهار عيب به، ذمًا مثل: شحيح، بخيل، قبيح، خبيث... أو مدحًا مثل: كريم، شجاع (شجاع).. وقد يستبدلون صيغة فَعِيل (الصفة) بصيغة مفعول مثل: مشحاح، مصفر، محمار، مشناق، ولم يسمع في لهجات الجزائر بمخال بمعنى كثير البخل.

٦ - صيغة فَعُول بفتح الفاء وتشديد العين المضمومة مثل: حمود، حموش.. وفي هذه الصيغة حدث تحريف للاسم الأصلي الذي هو محمود أو محموش أو الحمش، وهذا التحريف يعاد عليه ويصبح اسماً شائعاً متوارثاً.

٧ - صيغة أَفْعَلَ وهي واردة بكثرة في الدلالة على الألوان (التي يكون عليها الشخص)، إلا أنهم يلقونها إلى التسمية بها وذلك موجود في الصفات الخلقية والماهات مثل: الأحمر، الأسود، الأشقر، الأبيض.. وأحسن، وأجدر، وأقرب، وأخبر.. ونقل في غيرها كالأحجام مثل: أطول، أعمق. وقد لا تكون كذلك، بل إن التسمية بها جاءت من كون العائلة أرادت أن تسمى مولودها بأحد أقرانها أو أقاربها من ذوى المكانة الذي يحمل تلك العاهة أو له شيء ما من صفاتها، والمسمى للثاني لا علاقة له لا بالمعاهة ولا بصفاتها أو مظاهرها، وإنما القصد من التسمية هو الفأل والتبرك والأمل أن يصبح في كبره يمارس وظائف ذلك الشخص المسمى به، أو تكون فيه تلك الخصال..

٨ - صيغة فَعَالِيَّة وهي صيغة لصفات نشأت أساساً للدلالة على الكثرة المستمرة التي يتصف بها الشخص فيقال في: عمارة (عمارية) وفي عشير (عشائرية) وفي فهم (فهايمية) وفي كريم (كرايمية) وهكذا.. والغالب أنها تحريف لاسم المبالغة، لأن فَعَالِ أدل على الصفة المؤقتة أكثر من دلالاته على الصفة الدائمة، بعكس صيغة فعالية فهي أدل على الدوام والاستمرار. والألفاظ على هذه الصيغة (مسمى بها) لا توجد في الجزائر إلا في منطقة معينة تشتهر بها دون غيرها، هي منطقة الشمال الشرقي الجزائري.

٩ - صيغة فَعُول بفتح الفاء وسكون العين وضمة اللام مثل: جحون، دعموش، عرعور، جمعون.. وقد تؤنث هذه الصيغة وتطلق على المذكر والمؤنث، إلا أنها في المؤنث أكثر ورويًا كما سبق في مقال آخر عن أسماء النساء في الجزائر إن شاء الله.

١٠ - صيغة فَعْلَان، بفتح الفاء أو ضمها وسكون العين مثل: نعمان، قيطان، حفيان، عريان، كوران، وقد تكون هذه صيغة من صيغ المثنى مثل: زيدان.

١١ - صيغة فَعَلَات بفتح الفاء وسكون العين مثل: حركات، سعادات، جذات..

١٢ - صيغة فَعْلَال بفتح الفاء وسكون العين مثل: زوول، زرواط، خزواط، جواح، شملال.. وهذه الصيغة ليست من صيغ الفعل الثلاثي بل هي من صيغ الرباعي (ماضية): زوول، زرواط، خزواط..

١٣ - صيغة فَعْلَة بفتح الفاء أو ضمها أحياناً وسكون العين، مثل: جروة، عروة، نوة، عطوة، لهوة.. وهي من الصيغ التي تدل على المرة أو العدد دون ذكره، إذ يكفي بالصيغة فقط.

١٤ - صيغة فاعيل مثل: طاجين، عازيل..

١٥ - صيغة فَعَّل بفتح الفاء وسكون العين، من صيغ الرباعي مثل: دعمش، وشوش، عرعز، شحطم.



١٦ - صيغة فعّال يفتح الفاء والعين وكسر اللام مثل: عوالى، صوارى، وقد تكسر الفاء فى مثل: نكارى، ديسارى..

١٧ - صيغة متعل، يفتح الفاء وسكون العين مثل: منصر، مكفس، عنصر، عنصل، مسعد..

١٨ - صيغة فعّالرى، يفتح الفاء وسكون العين: وهى للنسبة مسمى بها، وفى هذه الصيغة يأتون بالمفرد ويزيدون فى آخره ألفاً وواواً ثم ياء النسبة فيقولون فى: سعد سعدلى، وفى: عسل عسلارى، وفى: أحمد حمداوى، وفى: دخيل دخلارى، وفى: جبل جبلىرى. وقد يرد الاسم منسوباً بصيغة أخرى، وهى الصيغة العادية المتعارف عليها من إلحاق الياء بالاسم مباشرة مثل سعد يقولون: سعدى، دخيل دخلى، جبل جبلى.. وهناك صيغة أخرى، يأتون بالاسم مفرداً ويضيفون إليه الألف واللون ثم ياء النسبة مثل: برانى، سمرانى، وقد ورد هذا فى اللهجات العربية. ويتأثر للثقافة التركية فى الجزائر نجد العامة يستعملون حرف الجهم ليفصل بين الاسم وياه النسبة، ولكن هذا لا يكون إلا حين التسمية بالحرقة مثل: قهواجى، زر ناجى (عازف المزمار)، مكواجى، زلاجى (بائع للزلاية)، قراقجى (بائع الخردة) أو هو ما يعرف بمصر (الروبايكا)..

١٩ - صيغة فعّلون يفتح الفاء وسكون العين من صيغ الثلاثى مثل: زيدون، حمدون، طرشون، عرجون..

وهناك صيغ بريرية تستمد حضورها من اللهجات الأمازيغية، ولكنها تنحى منحى عربياً فى اشتقاقاتها ودلالاتها، كصيفرى: تفعولت يفتح الداء والفاء وتشديد العين المضمومة وفتح اللام مثل: تشكورت، وصيغة تفعولت يفتح الداء والفاء وسكون العين مثل: تمزورت. وتجدر الملاحظة إلى أن أغلب الأسماء الجزائرية فى مختلف المناطق وعبر تباين اللهجات أسماء عربية إسلامية فى أصولها وتركيبها ودلالاتها، وإن بدا نوع من التحريف أثناء النطق فمرده إلى البيئة والتقاليد اللغوية.

ونشير هنا إلى أن الأسماء المنقولة أو المستعارة من البيئة أو من خارجها قد يتعورها التحريف، وهو يحدث بأساليب مختلفة، كنقل الاسم من صيغته الأصلية إلى صيغة المبالغة، أو بالنصغير، أو بإضافة اسم إلى اسم آخر، فيكون اسم واحد، مثل: محمد = حماد، بلقاسم (أبو القاسم) = قسام، وعبدالسميع = سميع، نور الدين = نورى. ومثل محمد على اسم واحد.. ودراعى التحريف متعددة، أولها سهولة النطق بالاسم محرفاً أثناء التعامل اليومى، وثانيهما قد يكون من باب التردد والتحبب، وثالثهما قد يكون من باب التهام والخط من مكانة الشخص، ورابعها وهو نادر قد يكون النطق محرفاً لعب فى جهاز ناطقه، ومن ثم يشيع الاسم محرفاً، وأحياناً يكون التحريف فارغاً بين شخصية وأخرى يشتركان فى اسم واحد ويختلفان خلقاً وخلقاً، أو ديناً وانتماءً اجتماعياً وطبقياً..

والواقع أن هناك صيغ مشتقة من أصول مسمى بها وهى كثيرة ومتطورة وتحدث فيها اشتقاقات متنوعة من منطقة إلى أخرى، أضف إلى ذلك أن أغلب المشتقات صفات فى الأصل نقتل أعلاماً وألقاباً لأشخاص وشاعت فيهم، بعضها أطلقه أصحابها على أنفسهم أو أسرمهم عليهم، وبعضها الآخر كان الاستعمار الفرنسى سبباً فى إطلاقها عندما قدم غازياً للجزائر فى عام ١٨٣٠، إذ بعد أن استقرت له الأمور أراد إحصاء السكان فوجد الناس يسمون بأسمائهم العربية المعهودة، من ذكر اسم الشخص واسم الأب واسم الأسرة أى اسم الجد الأكبر، الذى تسمى به فروع الأسرة أو القبيلة، ثم يضاف أحياناً اسم القرية أو المدينة مثل: محمد على الدراجى المسيلى، محمد اسم للشخص، وعلى اسم الأب، والدراجى لقب القبيلة واسمها، لأن جدهم الأعلى دراج، ويقال لهم أولاد دراج، والمسيلى نسبة إلى منطقة



المسيلة مدينتهم التي ولد بها ابن رثيق الشهير بالقررواني. وهذه التسمية أريكت الاستعمار في تحصيل الضرائب والتحكم في حركة المواطنين وتنقلهم، فاستغنى عن الأسماء المذكورة وعوضها بالأسماء الشخصية ثم اللقب الأسرى، وهذا اللقب الأسرى الذي جعله الاستعمار قسراً على المواطن الجزائري البسيط، اتخذ من الهيئة التي يكون عليها الشخص المراد تدوين اسمه، كأن يسمى الرجل بالعالمات أو بالمسلك المشين، أو الحرفة أو غيرها، ويوضع له لقب يشيع في أسرته، ويوظف لذلك أعوانه من أبناء السكان يحرصون على تقييد السكان ووضع ألقاب ومسميات فارقة تبين هويتهم من خلال تلك الأسماء والألقاب، وهكذا ورثنا معجماً بأسماء قصد منه تشويه صورة الإنسان الجزائري.

الأسماء المركبة: وهي ثلاثة أنواع:

النوع الأول المركب من اسمين أو أكثر ولكنها ليست كالتسمية في عهد مصنت، أو كالتسمية في الشرق العربي المكونة من الاسم واسم الأب والجدة، بل هي مركبة، لأن بعض الناس أعجب بأسماء معينة وأراد أن يمنحها ولده، أو لأن الأب أراد أن يعطي اسماً من أسماء أجداده لأحد أبنائه.. مثل: محمد توفيق الصديق. وقد يكون الاسم مركباً من كلمتين، ولكن المراد منه الصفة، كالتسمية العامة بعض الأشخاص بـ: زرق العين، شايب الرأس، كحل العين، حمر العين.. وقد نطلق على هذا النوع: مصطلح المركب تركيباً إضافياً كما سنشير..

النوع الثاني المركب من الاسم (أب، ابن، ولد) إذ ترد كلمة أب مضافة إلى اسم آخر وهي ليست على الحقيقة في غالب الأحيان، بل لتدل إما على معنى صاحب، وإما على الملكية والاحترام والاتصاف، مثل: بو التبن، بو الخير، بو القمع، بو الزيدة، بو الفول. وقد تستعمل للدلالة على ظواهر جسمية مستديمة في جسم الإنسان مثل: بو لكثاف، بو لفخاذ، بو العينين، بو ركية.. ومثل هذا الاستعمال لا يخلو من تحريف إذ يحذف الحرف الأول (الألف) من كلمة أب ويبقى حرف اللباء فيضم ثم تشعب الضمة. أما كلمة ابن فإنها تطلق على حقيقتها أي نسبة للشخص إلى أبيه فيقال: بن الطاهر، بن العربي، بن الحواس. وأما ما يحدث فيه من تغيير فهو حذف الهمزة وفتح اللباء وسكون النون ثم يضاف إليها الاسم. وأما ولد فإنها تبقى على حالها مع سكون اللام مثل: ولد العربي، ولد عمار، ولد الطاهر.

وما تجدر الإشارة إليه أن العامة أحياناً تنقل كلمتي (ابن وولد) لتدل بهما على المولود الذي ينتمي إليه الشخص أو القبيلة أو غيرهما، وهو شائع ومعروف مثل: ولد الجزائر، ابن مصر، ابن هوار، ابن كرامة، ابن أولاد دراج.. إلخ. تمديداً لهويته أو قطره أو إقليمه.

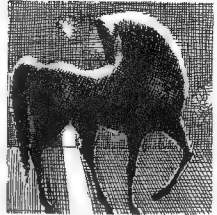
وقد تسمى العامة بلقنطلي (ابن أو ولد) مضافتين في حالة الجمع مثل قولهم: أولاد موسوي، أولاد عيسى، أولاد العربي، أولاد أحمد، وبني الجبال، أو أولاد الجبال، وأولاد النين... أبناء الجبل أبناء النين.

وقد تضاف كلمة (ابن) إلى الباء فيقولون جمعاً بني ورتيلان، بني أحمد، بني هوار، بني عزيز، وهو شائع في اللهجات الليبية.

وقد يستعان بكلمة (ابن) لتبيان العمر فيقال: ابن ١٤ سنة، وابن ٢٠ سنة، كما يستبدلون أحياناً كلمة (بن) بولد فيقال: ولد ١٤ وولد ٢٠ ويقصصون العدد.

النوع الثالث وهو كالتالي:

(أ) المركب تركيباً مزجياً تضاف إليه ياء النسبة، وهو شائع ويعتز الناس بتسمية أبنائهم به، لأنه يميز الشخص بنسبته إلى قبيلته أو سلفه مثل قول العامة: سمحدي نحننا من تركيب أولاد سيدي أحمد، وقولهم: مخالفنا نحننا من قولهم: أولاد خلوف..





(ب) المركب تركيباً إسنادياً مثل: جاب الله، عدا الله، جاب الخير..

(ج) المركب تركيباً إضافياً كما أشرت مثل: حمر العين، شايب الرأس..

مرجعية الأسماء:

نعني بمرجعية الأسماء المصادر التي يلجأ إليها الواضع لينقل الاسم من دلالة على ما وضع له فيسمى به الشخص لعلاقة قد تكون المشابهة، وقد تكون القائل للحسن، وقد تكون الخوف عليه حتى لا يصاب بالوائب، وقد يكون التقرب إلى الله سبحانه، وقد تكون ذكريات سلف صالح يرغب الإنسان في أن يتكررها باستمرار.. وهذه المصادر عديدة نذكر الشائع منها فيما يلي:

١ - أسماء مصدرها المعتقد الإسلامي وما يتصل به:

(أ) أسماء تشعر بعبودية الإنسان لله سبحانه وتعالى، وهذه هي الأسماء المحببة إلى الناس في الجزائر وفي العالم العربي والإسلامي، كحمد الله، وعبدالعظيم، وعبد القادر، وعبدالجبار، وعبدالسميع، وغيرها. ثم إن هذه التسمية مصداق لقول الرسول عليه الصلاة والسلام: «فيما معنى الحديث: (خير الأسماء ما حمد وما عُد)».

(ب) أسماء الملائكة: جبريل، ولا يسمى بخبره من الملائكة الآخرين.

(ج) أسماء الأنبياء والرسل: محمد، نوح، إبراهيم، إدريس، موسى، عيسى، يعقوب، صالح، أيوب..

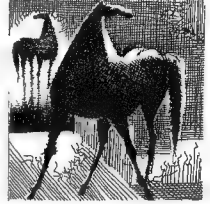
(د) أسماء الصحابة والتابعين: أبو بكر دون إضافة الصديق، عمر، عثمان، علي، الحسن، الحسين، بلال، عمار، سلمان، عتبة، عتبة، خالد، حيدر (لقب علي رضي الله عنه).

(هـ) أسماء الأئمة الفقهاء الأربعة: مالك، الشافعي. ويسمون الحنفي على النسبة، وأما حنيفة فهو للمؤنث. كما سنذكر في مقال آخر عن أسماء النساء في الجزائر - الأشعري، البخاري، مسلم، والبربر يسمون أبناءهم بمركب اسمي مثل: محمد العربي تتركباً بسميدنا محمد. ويكثر عندهم اسم أبا بكر وعمر، وخاصة في منطقة جرجرة. وفي منطقة كتامة بسلسلة الجبال الساحلية الشرقية وما وراءها حيث تريض قبيلة كتامة، وحيث كان لأبي عبدالله الشيعي مؤسس الدولة العبيدية، نواة الدولة الفاطمية، نجد أسماء: السيد علي، والحسن والحسين تشيع بكثرة.

(و) أسماء الأولياء والصالحين ورجال الطريقة من المتصوفة وغيرهم، وكثير منهم أجداد لمن يستعملون أسماءهم، ولأنهم أبقوا ما رسموا مهاماً خدمة للإسلام والمسلمين، كالرباط في الشفور أو إرشاد الناس إلى الصلاح، أو غير ذلك من أعمال البر والإحسان. وأغلب هؤلاء منقونون في أماكن بنى الناس عليها بيوتاً ومقامات واتخذوها مزاراً موسميّاً لهم، يذفون مواسمهم بالقرب منها، ويقيمون اللواتم السنوية بالقرب منها (المسماة الزردة)^(٢١) وفاء وخضوعاً لإرادتها كما يزعمون. كما يمارسون طقوساً حولها في مناسبات مختلفة ويتقربون إليها بأنواع من القرابين والذنور لقضاء حاجاتهم وشؤون دنياهم حسب اعتقادهم.

والواقع أن هذه الظاهرة عامة في العالم العربي والإسلامي وبشكل يكاد يكون موحداً، ذلك أن مظاهر الصلة بين أبناء الشعوب الإسلامية لم تنعدم منذ بزوغ فجر الإسلام، وخير مثال على ذلك هذا الاتصال القوي، الذي يحدث كل سنة، إنه التلاقي السنوي للحجيج الإسلامي بمكة والمدينة.

(٢١) الزردة: راجع مستألفنا عن الأنواء والفلحة في الأمثال الشعبية الجزائرية - مجلة المأثورات الشعبية التي يصدرها مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية بالدوحة - دولة قطر، (السنة ١١ العدد ٤٣ - يوليو ١٩٩٦ ص ٧٨).



والأسماء في الجزائر متعددة ومتنوعة، منها الصلى ومنها ما هو من العالم الإسلامي، وخاصة شيوخ الصوفية والطريقة كعبد القادر الجيلالي الذي تنسب إليه الطريقة القادرية، وتسميه العامة الجيلالي، الكيلاني، الجيللي، كما يسمونه بوعلام أى أبو راية أو بيزق، لأنهم يعتقدون أن رايته لا تسقط، وأنه منتصر دائماً، ومن يطلب نجاته منصور. أو الولي الصالح الشيخ اللججاني فحين الصحراء الذى تنسب إليه الطريقة اللججانية.

وقد يسمي بأسماء أولياء ليسو من المنطقة، وذلك راجع إلى أن الشخص كان في سفر وزار أولياء آخرين في العالم الإسلامي ونذر لهم، فاختار أسماءهم كالتسمية باسم (البدوي) الولي الصالح المصرى الذى يزوره الحجاج الجزائري عند عودته من اليقاع المقدسة، عندما كان المنفر إلى أداء مناسك الحج بركاً، أو غير ذلك من أولياء العالم الإسلامي.

(ز) أسماء قديرية مثل: جاب الله، عبد ربي، عصا الله، معطي الله، هبة الله.

(ح) صفات المتقين: للعابدين، للتقي، الصادق، الأمين، للرباط (اسم للذين يرباطون لحماية الثغور الإسلامية، ولكنه تحول ليدل على العابد الناسك الذى يقصده الناس طلباً منهم أن دعوته مستجابة، ثم انتحل الاسم الدراويش والمشعوذون..)، العالم..

٢ - أسماء مصدرها أسماء أبطال من التاريخ القديم وقبائل وأشخاص سابقين على الإسلام:

(أ) من البربر:

١ - أسماء الأبطال الأسلاف مثل: تاكفريناس، مازيغ، يوبا ويطلق يوب وهو ليس أيوب النبي، عرباي، آيت، نايت، طوزلين، تمزيريت، بزعى، بزاج، أبركان، قرجيل.

٢ - وقد يسمى ببعض أسماء القبائل البربرية مثل: هوارية وهو اسم قبيلة هوارية الكبرى، التى يوجد مقرها في الجزائر، وبعض فروعها في الجنوب المصرى على ما يزويه المؤرخون والنسابة في الجزائر، وكذلك الشأن في اسم كتامة، صدراتة، مليانة، عموشة، زواوة، مصمودة، عجيسة، مطماطة، فيقال على سبيل النسبة دون غيرها بالنسبة لتسمية الرجال في هذا الباب: هوارى، كتامى صدراتى مليانى، عموشى، زواوى، عجيسى، مطماطى..

(ب) من غور البربر:

مثل: فرعون، وخير مثال على ذلك الكاتب البربرى الشهيد الذى اغتاله فرنسا، والذى كتب قصصه بالفرنسية، اسمه مولود فرعون. وأسم اسكندر..

٣ - أسماء مصدرها التاريخ:

(أ) التاريخ العربى الإسلامى

مثل: صلاح الدين، الرشيد، المعتصم، عباد، لسان الدين، المعز طارق، هاشم، أبو طالب، إقبال، جمال الدين. محمد عبده، شكيب أرسلان..

(ب) التاريخ المعاصر:

عبداناصر، جمال، الهوارى، بن بلة، وبعض أسماء قادة الثورة الجزائرية، ومن مختلف التيارات حتى الدينية الإصلاحية كاسم عبدالحميد بن باديس رئيس جمعية العلماء الجزائريين، الذى أخذ منه الاسم التاريخى (باديس)، وبعد أحداث ١٩٦٧ مال العامة إلى لتسمية بأبرز الأسماء التى كان لها حضور على الساحة السياسية والعسكرية في أحداث للشرق الأوسط، فجد أسماء: صامد، نضال، فيصل نور السادات، والعامة لا تقول أنور على



صبيغة أفضل بل تنطقه (نور)، وفي السنوات الأخيرة بدأ يشيع اسم عرفات حملى.. كما استعار العامة أسماء الأدياء الذين كان لهم شهرة على الساحة العربية كأسماء: طه حسين، الراجعي، محمد العيد آل خليفة، محمد البشير المعروف بالإبراهيمي.. وقص عليهم أسماء الفنانين والمشهورين من المثقفين العرب..

٤ - أسماء مصدرها رتب عسكرية مثل: عريف، مقدم (وهو نفسه رتبة من مراتب رجال الطريقة الصوفية)، رائد، جندى، مساعد..

٥ - أسماء مصدرها الأبطال الشعبيين في العالم العربي مثل: عنتر، بو زيد، غانم، سرجان، ذياب، الشريف، الهلايلي..

٦ - أسماء مصدرها الخرافة والأسطورة مثل: الفول، العنقاء (وهو اسم لعائلة المرحوم المغني الشعبي العاصمي الحاج العنقاء) بو الأرواح، بازغوغ (البربرية = الشبح).

٧ - أسماء مصدرها اعتقادات شائعة عند الناس يلجأون إليها اعتقاداً منهم أنها تحجب عن الإنسان الأذى، والغالب في الذين يطلقون هذه الأسماء ممن يموت لهم أبناءهم بمجرد ولادتهم، أو بعد سنوات قليلة، لذلك يسمونهم بأسماء منفردة تعاف النفس ذكرها، ويعتقدون أن الميت تماها أيضاً مثل: الحيفة، محيوف، معياف، الخامخ (المتمسخ)، المهبول..

٨ - أسماء مصدرها الوظائف السياسية والإدارية مثل: سلطان، أمير، ملك، وزير، والي، قاضي، حاجب، باشا، كاتب، خوجة، شاوش (بواب)..

٩ - أسماء مصدرها ألقاب العلماء والمتعلمين مثل الطالب (وهو الذي يعلم الصبيان حفظ القرآن الكريم، وليس الطالب الجامعي كما هو معروف)، المذب (لقب آخر لمن يحفظ الصبيان القرآن) مقدم (وهو مرتبة من مراتب شيوخ الطريقة الصوفية كما ذكرت أعلاه في رقم ٤)، الشيخ، العالم، الفقيه، القنداش (الصبي الذي يتعلم حفظ القرآن). وقد أطلق لفظ القنداش في اللهجات البربرية حالياً على الطالب عموماً، ثانوياً كان أو جامعيًا.

١٠ - أسماء مصدرها أسماء أجنبية: يسمى الجزائريون بالأسماء الأجنبية، إلا أنهم يراعون أن يكون من أطلقت عليه حين معرفتهم به كونه مسلماً، بمعنى أن الأسماء المستعارة قد سمي بها مسلم، وإن كان غير ذلك فلا يسمون به إلا ما وافق اسمه أحد الأنبياء، كـ بعض أنبياء بني إسرائيل. ولا يسمون بإسحاق أو يعقوب إلا نادراً، ولذلك لا يمانعون من التسمية باسم أجنبي مهما كان انتماؤه الحضاري شريطة أن يكون حاملة الأصل مسلم.

ومن هنا تجد شيوخ الأسماء التركية والعربية والفارسية والمطليانية والهندية والفرنسية وغيرها من الأسماء التي انتقلت إلى قاموس الأسماء بالجزائر، مثل قارة بقل، كلطي (من أمه جزائرية وأبوه تركي) انكشاري، قارة مصطفى، دومانجي، دالي، هوفمان، كاسيس، جيلانو، بوقاطي (المحامي بالأسبانية). ومما تجدر الإشارة إليه أن بعض الأسماء الأجنبية يحدث فيه التحريف في النطق أو استبدال بعض الحروف لتصبح ملائمة للنطق الشعبي العربي المحلي، وقد يصعب أحياناً على غير المتخصصين التمييز بين الوصول إلى أصورها.

١١ - أسماء مصدرها الانتماء الاجتماعي والطبقي والعرقي: مثل فقير، غني، زواي (بمعنى فقير)، قليل بكسر اللام الأولى المشددة (بمعنى قليل ذات اليد) ممسي، هامل (الذي يذغ على منطقة ما ولا يعرف انتماؤه العرقي)، يتيم، خدام، خديم طلاب (بمعنى متسول)، شحات، كناس، وصيف.. قبائلي (نسبة إلى منطقة القبائل الجزائرية)، ترقى (نسبة إلى قبائل الطوارق بالجانب الجزائري).

وهذا تسمية أخرى فارقة بين الأشخاص وتتشأ عندما يغادر الشخص قبيلته فينسيه الآخرون إلى قبيلته وينادى باسم قبيلته على التمسب، ويسرى ذلك في ذريته مادام خارج قبيلته الأصلية مثل: الشاوي (نسبة إلى قبيلة بربرية كبيرة تعرف بالشاوية، موطنها الأوراس معقل الثورة الجزائرية، ويعتقد أن العرب هم من أطلق اسم الشاوية على هؤلاء السكان، أنهم كانوا أشهر سكان المنطقة تربية للأغنام «الشاوية» القبائلي، الهوارى، الراشدى نسبة إلى قبيلة أولاد راشد، المصمودى نسبة إلى قبيلة مصمودة البربرية، الهلالى، القزارى.. وقد ينسب شخص ما إلى قبيلة ما ويتحول علماً عليه وهو لا ينتمى إليها عرفاً، كأن يكون قد ولد بين أهل تلك القبيلة أو عاش معهم مدة وتعلم طباعهم وتقاليدهم وغادروا إلى أمله مرة أخرى، أو ينسب إليها تبركاً واعتزازاً بجدها المنحدر منه، مثل تسميتهم العمرى نسبة إلى قبيلة عامر بالهضاب العليا بالجزائر، أو السقنى (نسبة إلى قبيلة السقنية المتواجدة على سفوح الأوراس)، أو الحركانى (نسبة إلى قبيلة الحراكنة بالأوراس).

١٢ - أسماء مصدرها ما يعتور الإنسان من حالات ومظاهر نفسية وجمالية تديها الملامح: مثل فارح، حزين، طروب، زهوان، مهموم، مغموم، مكتوم، مقلق، مغول.. وهناك أسماء مصدرها الفاظ السباب والشتم والتلاسن، تكون ناشئة عن سلوكات مشينة، ولكنها قد تعلق بالألسنة ويشيع تداولها ويسى معناها الأول، وتصبح مدلولة دون حرج مثل: الخداع، المكان، القدار، وسيم، جميل.

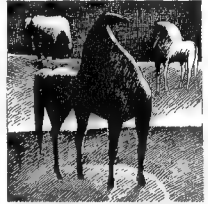
١٣ - أسماء مصدرها الفعل والأمراض والعاهات وبعض العوارض الأخرى: وهذه التسمية تنشأ أساساً من عيب خلقى أو خلقى أو عاهة طارئة استدتمت، مثل: أحديب، أعور، أكحل، أزرق، أحول، أبكم، أطرش، عايب، مصفار، فرطاس، أصلع، مباح، أقرع..

١٤ - أسماء مصدرها الأصوات: مثل عياط، زياط (عازف آلة البوق)، زعاق (من قولهم: زعق الرجل إذا صاح. وفى الغرب الجزائري معناها: مزج)، براح (صوت المنادى فى الأسواق أو صوت الذى يشهر بالمتبرعين فى الأفراح، وهى عادة جزائرية يتنافس الناس من خلالها على إثبات مكانتهم المالية والعائلية. وقد يلجأ إليها الشباب لسمع به عذارى القرية أو المندبة..)، صفار، عواق، عزاق (صوت المعجين)، بريايط (البربيلة: صوت الماء المختلط بالطين، أو هو الطمي مجتمعاً فى مستنقع)، البح (البحة).. يلاحظ أن التسمية بأسماء الأصوات تأتى فى غالبها على صيغة المبالغة، والأكدر: فعال بفتح الغاء وتشديد العين، أو فعلا كقولهم: بريايط، أى كثير التبريط ومعناه واضح كما ذكرت.

١٥ - أسماء مصدرها أدوات الحرب: مثل السيف فيقال: أبو سيف، الحربة، الشاقير، الموسى الخدمى بضم الخاء (الموسى)، السكين، الجلولى (خنجر صغير يصنع فى جلوة بإيطاليا)، ديبوس (عصا) بشطولة (بندقية بنصف ماسورة) زويجة (بندقية بماسورتين) زروطة (عصا راعى الجمال أو البقر) المكحلة (اسم من أسماء البندقية التى لها مرود، تحشى بالبارود) كابوس (مسدس)، الرصاص. والغالب فى التسمية بمثل هذه الأدوات أن تصاف إلى: (بو) أو (تلق بياء النسبة) بحسب الخفة والقل فى الشق..

١٦ - أسماء مصدرها المناسبات والأعياد والأفراح: مثل عياد، العيد، عراس، المولود، الخطاب، الطهار، الختان..

١٧ - أسماء مصدرها المزروعات والمفروشات وأدوات الفلاحة: وهنا نجد أسماء نقلت من دلالتها على مسميات فلاحية بحتة ليسمى بها الإنسان، وهى من الكثرة بحيث يصعب إحصاؤها، ودواعى التسمية بها متباينة، وذلك لارتباط الإنسان بالأرض منذ فجر التاريخ، والغالب فيها أن تصاف إلى كلمة: (بو) التى هى هنا بمعنى صاحب، أو يؤنث



بعض منها لمعنى مراد، كالتحقير أو التحطيم. وتقتصر هذا على بعض الأسماء على سبيل التمثيل لا على سبيل المصير وهي: محراث وما يشق من كلمة الحرث، كحرث، الحارث، حرثاني، حرثون..، سكة، منجل، كفة، فأس، شطاب، الزريعة، القمح، الشعير، الفول، العدس، الحمص، الجلبان، البصل، الفلفل، الكوسة، للكاوية (البيطون)، التين، التفاح، التوت، الزيتون، الكرطوس (التين الناضج الطري) الكرّوس (التين المجفف)، النخل، العرجون، التمر، الزعفران، اليصباس، الفقوس (البطيخ الأصفر) المصفاص، الأزار، ومدها نوار، أزهر، أزهرى، بوملال (الأقحوان بالبريرية). وربما الحقوا الأسماء المذكورة بياء النسبة، فقالوا: عرجوني، زيتوني، حرثاني. أو أضافوا الاسم إلى (بو)، فقالوا: بو الفلفل، بو زريعة، بو لبصل أو بو بصيلة..

١٨ - أسماء مصدرها الحيوان: وجدنا تأثر سكان الجزائر بالبيئة التي تحيط بهم واستشعرها في كل تصرفاتهم وأعمالهم وتقاليدهم ومسمياتهم ومناسباتهم المختلفة، إلا أن الغالب في الأسماء التي مرجعيتها البيئة المحيطة أنها منقولة إلى الأشخاص تفلوا أو تشاوماً أو تشبيهاً كما ذكرنا. ووجدنا التسمية بالحيوان متوحشاً كان أو غير متوحش وأردت دون حرج، مثل بهيم، عود يفتح العين وسكون الواو (اسم للحصان) بقرة ومشقات لفظها: بقار، بقوري، بوقرة. ومثل كلب جرو، قط، بقل، بو بقلعة، نجة، كبش، عجل، عجمي (الثور)، أرنب.. ومن المتوحش: سبع، صيد (اسم من أسماء الأسد عند العامة)، شبل، شادي (اسم للقط للسلطان) ذيب، ثعلب، بوشم (اسم للخنزير البري)، نمر..



وقد يسمى ببعض أجزاء الحيوان وأعضائه وفضلاته، والغالب في ذلك مرده أن بعضاً ممن سمى بذلك قام أو وقع عليه قمل ماء، كان مميزاً به فأطلق عليه اسمه، كأن يكون قد أعجبه عضو ما في الذبيحة ورغب في أكله، أو أنذبه إلى شيء ما دون غيره حين ذبح الذبيحة مثلاً: فسماه الناس بذلك إعجاباً أو سباباً، وقد تسمى التسمية في ذريته، وتظل علماً على القبيلة كلها.. ومثال ذلك: بوميران (السمي الفيلطي) المبخ، دماغ للمعدي، كولة. وقد يسمى بأرواث البهائم ووبرها وشعرها ويهرها، بريوة، بهرة.

وكما تسمى العامة ببعض أجزاء جسم الحيوان وفضلاته فإنها تسمى بما هو من مستلزمات استغلاله، سواء في الركوب أو السخرة أو غيرهما، ومثال ذلك: البردعة، السرج، القربوس (السرج الإفرنجي)، الحلاس (وهو من بقايا الثياب المستعملة البالية، يوضع على ظهر الفرس ليفصل بين ظهر الفرس والسرج) الركاب، اللجام، الرحل، (للبيوع) الشمال بكسر الشين المشددة (شبكة توضع على ثدي الناقة تمنع ولدها من الرضاعة)، الغفارة، الخيشة، الزنبيل، الفرج..

ومنها التسمية بأسماء الطيور وهي إما:

داجلة: مثل الدجاج من قولهم بو جاجة، الحمام أو القمري (ذكر الحمام الزاجل) الطاووس والتسمية به نادرة وإنما يشيع في النساء أكثر، سرديك (ذكر الدجاج)، فروج، قلوب..

غير داجلة: مثل: زرزور، غراب، زاوش (نوع من الطيور التي تتكاثر وتعيش في شقوق الجدران وفي سقف البيوت)، البرني بضم الياء (طائر مغرد)، بوجليدة (الخفاش)، الثديب بضم الهمزة (الثديب)، البيل، اللقوع (نوع من الشحارير البرية تهاجر وتعود في الربيع) الحجل.. وقد يسمى بعض سكان الجزائر آبناهم ببعض أعضائهم وأجزاء من جسم الطيور، مثل: كنزة (معدة الطيور) جناح، وبو جناح، بوقمقوم (أبو منقار)، بوريش، ورويشي..

١٩ - أسماء مصدرها **الزواحف والحشرات والقوارض**؛ ومنها: فأر، جربوع، جرد، حش، ثعبان، جعلان، جفلال، برغوث، بوجمران (اسم للجعلان)، وشواش، ناموس، بخروش، ذبان، نحل وما يستخرج منه كالعسل، اللؤلؤ، العقرب..

٢٠ - أسماء مصدرها **الحرف والمهارات ومختلف الصناعات**؛ تحت هذا العنوان نجد العامة يسمون الأشخاص تبعاً للمهنة التي يقوم بها ويمارسها على الدوام وتعد هذه أهم وسيلة أحياناً، حين انعدام الاسم لدى شخص ما، إذ يذكرون حرفته أو مهارته أو صناعته كقولهم: **المسار، البهلوان، الخياط، البرادعي أو السروجي..** ويصيغون الاسم على فعال يفتح للفاء وتشديد العين المفتوحة فيقولون: **سراج، نحاس، حداد، ذهاب** (بائع الذهب وقد يقال له صايغي)، **حلوي** (صانع الحلوى)، **صواف، حوات، جواقي** (العازف على الناي)، **زمار، عمالار، خضار، جزار..** وقد يأتيون بالصيغة الدالة على اسم الفاعل ويصيغون إليها ياء النسبة فيقولون: **حايكي صايغي،** وإن كان من أربعة أحرف فأكثر يرد على صيغة فعال يفتح للفاء والعين وسكون اللام الأولى وكسر الثانية أو بدون الثانية، مثل: **برادعي حوانتي..** وقد يلحقون بالكلمة حرف النسبة الموروثة عن اللغة التركية، وهو شائع بكثرة في الجزائر ومنطقة المغرب العربي مثل: **قهواجي، زرناجي، مكواجي، حلواجي، حمامجي..**

٢١ - أسماء مصدرها **المأكولات وأدوات المنزل**: مثل **برمة** (قدر)، **عجاجة** (ملعقة بالبربرية)، **طاجين** (تنور)، **صحن، الشكوة، الزيدة، الدهان** (السمن)، **الحليب، الدقيق، الشخشوخة** (اللريد) يقال **شخشوخ** على النسبة، **الغرايف** (نوع من الفطور يعد سائلاً ويطهى على التنور)، **الفنزة، الحلوى، الملح**، وتسميه العامة **الريح** تفاولاً، **المغرب، الكرسي، القرية، المرقق..** ومنه البطة الجزائرية في رياضة العدو **بو المرققة حسية..**

٢٢ - أسماء مصدرها **المباني**: مثل: **بورعشة** (كرخ من القش)، **بوقرمود، بردار، الطي** (الطابق العلوي ويشقون منه لملاً يفتح اللام والعين)، **بوعشة** (بيت الشعر البسيط) **بوخالفة** (نصف بيت الشعر المجزأ نصفه للرجال والجزء الثاني للنساء)، **كوخ، قري** (واحد ببيت الصفيح) فيقال: **بوقري..**

٢٣ - أسماء مصدرها **العملة والمعادن الثمينة**: مثل **دينار، درهم** و**درهم، ريل، قرش، ذهب**، ويقال **للذهبي، فضة فضي** ومنه **السمت** الجزائري على فضي، **ماسي** فيقال: **ماسي، بارة** (عملة تركية).

٢٤ - أسماء مصدرها **الظواهر الطبيعية: الأفلاك وحركتها والدجوم** وصنوتها، **والثيرة والرياح وتقلبات الجو، وأثر الطبيعة على نفوسهم ومواشيتهم** وعلى كل مما يحيط بهم من كائنات وجمادات وغيرها، كل ذلك بدأ واضحاً في مسمياتهم الكثيرة التي لا تحصى مثل: **هلال، قمر، نجم، بحر، سهيل، الومان** (نجم مضئ في السماء يظهر بعمق الغروب) **ريح ن للضحى، رعد سحب، مطر، برق، بحر، حملة** (السيل الجارف) **اللق** (صد البحر) **وتنطق القاف** جيماً **مصرية، الشهيلى** (الريح الجذبية الحارة تهب صيفاً)، **الجمان، الجبل، التراب، الصخر أو الحجر، المغارة،** وفي كل هذه الأسماء وغيرها تأتي على سبيل النسبة أو على سبيل إضافة كلمة (بو). ومنه **الماء**، يقال **رأس الماء**، ومن أيضاً **عصير** بمعنى **منبع الماء**. **حجر، درياس** نبات برى، **الشيخ..**

٢٥ - أسماء مصدرها **الجهات الأصلية الأربع**: مثل **اليمين، الغرب، الشرق،** فيقال **غربي** و**غرباوي، وشرقي** و**شرقاوي**، وأما **الشمال** فإنهم يسمونه **البحري**، ويسمون به فيقال: **بحري** و**بحراوي** (والبحري يطلق على الريح التي تهب من نحو البحر حسب موقع الجزائر، ولا يقولون **اليسار أو الشمال**، لأن العامة تتشابه من كلمة **الشمال**، لأن القرآن أشاد في نظرهم بأصحاب **اليمين**).



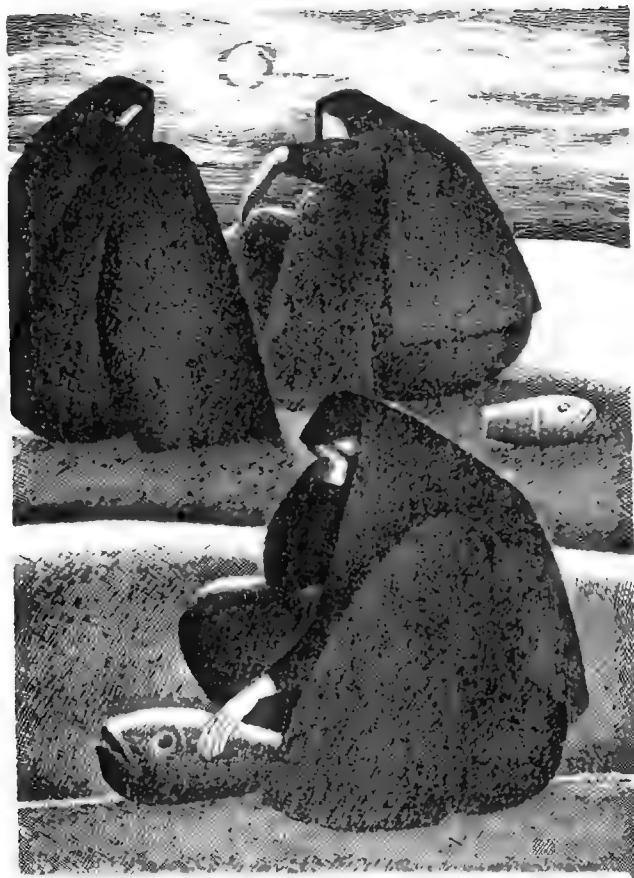
٢٦ - أسماء مصدرها الأعداد والأيام والشهور والفصول: تسمى العامة بكل ما هو من اهتمامها ولها به حاجة أو هو مناسبة لإجراء طقس في ذلك اليوم أو ذلك الشهر أو تلك السنة.. فقد سموا برقم واحد، وخمسة، وستة، وسبعة وقالوا: واحد، وخماس، وستاتى وستيتى، وسباعى من الرقم لا من السبع الحيوان، ولم أسمع غير ذلك إلى يومنا هذا. أما في الأيام فقد سموا بالخميس وقالوا: الخميس، وخميس. والجمعة قالوا: الجمعة. والسميت قالوا: السبتى بياء النسبة، ولم أسمع غيرها. أما الشهور فإنهم يستعيرون من الشهور العربية الأسماء التالية: رجب، شعبان، رمضان ولم أسمع غيرها من شهور غير العرب..

وفى الفصول استعاروا اسم الخريف والربيع والصيف فقالوا: خريف مصفر، وصيفى على النسبة، وصيف.. وأحياناً تأتي التسمية من كون المولود ولد في يوم ما فيسمى به كنسمية المولود (جمعة) لا لشيء إلا لأنه ولد في يوم الجمعة أو (خميس) لأنه ولد في يوم الخميس..

٢٧ - أسماء مصدرها خصائص الجمال فى الإنسان: مثل جميل، زين باهى، أشهل..

٢٨ - أسماء مصدرها الأثاث والأدوات المنزلية: مثل كسكاس (إناء يصنع فيه الكسكس) البرمة (المعرفة فى الشرق العربى بالحلة)، قرية، شكوة ومنه بوشكوة، عكة يضم العين ويقال بوعكة وعكى على النسبة، قصعة، بوقصعة..





الطريق إلى المعرفة

قراءة جديدة فى حكاية

على الزبيق المصرى

عماد على عبد اللطيف

(١)

حكاية على الزبيق إحدى حكايات الشطار فى ألف ليلة وليلة، ويقدم الراوى على الزبيق (٥) كشاطر مصرى له أربعمون تايصاً، والشطارة «فن الحيل»، كانت تحتاج ممن يقوم بها معرفة واسعة وقدرات عقلية خارقة وتجارب شرية.

وعلى يعرض فى مصر لمكاند من أتباع صلاح المصرى ويظنون أنه يقع فيها، فيفتشون عليه فيجدرنه قد هرب كما يهرب الزبيق، (١) والشطارة ليست الهروب من الحيل فقط، بل مواجهتها وتدبير حيل مضادة، وعلى يبدو مشلول الإرادة، فهو لا يفعل شيئاً حيال المكاند التى تدبر له، ويكتفى بالهرب «كالزبيق»، وهو يدرك أن عجزه يكمن وراء عدم قدرته على مواجهته، ويؤثر ذلك على نفسه حيث «انقبض قلبه وضاق صدره فرأه نقيب القاعة قاعداً عابس الوجه، فقال له مالك يا كبيرى إن ضاق صدرك فشق شقة فى مصر فإنه يزول عنك الهم إن شئت» (٢) انقباض القلب وضيق الصدر وعيوس الوجه مظاهر داخلية وخارجية تكشف معاناته إزاء عجزه، ونقيب القاعة يزين له الهرب من ذاته إلى أسواق مصر، حيث تبجل الناس القوة التى يحوزها على «وكان له أربعمون تايصاً» (٣) وكان

من الممكن أن يستعير على بقرة الجسد والأكتاع عن عجزه وهو ما لم يحدث فقد «قام وخرج ليشق فى مصر فازداد غمّاً وغمّاً» (٤) وبعد فشل التلمى برؤية الناس يلجأ إلى محاولة أخرى «مرّ على خمارة فقال لنفسه ادخل واسكن» (٥)، السكر تغيب للعقل، وهو يمثل حيلة انسمابية لا تخلو من رغبة فى تحطيم الذات، بما يكشف عن ضغامة الصراع داخل على بين الرغبة والقدرة، والسكر حاله نموذجية لتحقيق الرغبة، أن يستطيع رد المكاند (٦). بغض النظر عن القدرة، حيث يخلق السكر عالماً بين الواقع والخيال لتحقيق فيه على رغبته لذا فقد «شرب حتى شارب عن الوجود» (٧). وبعد غيابه عن الوجود يخرج ويسير فى الشوارع حيث تكون قد «خلت الطريق قدامه من الناس هيبة له» (٨)، بغايه عن الوجود الخارجى يخلق على وجوداً داخلياً، يسعى فيه لنفسه التحكم والسيطرة، يتخلص فيه من البشر حيث يزيلهم من طريق حياته، لكن الوجود الداخلى وجود زائف لأنه يلجئ على الرغبة لا القدرة، لذلك سرعان ما ينهار «فالتفت فرأى سقاء يسقى بالكوز» (٩)، الالتفات من العالم الداخلى إلى العالم الخارجى يحدث حين يرى على السقاء، فعلى العطفان يخرج من وجوده الداخلى إلى العالم الخارجى حين يلجئ فى الوجود الخارجى ما يحقق إشباعه، والسقاء ليس سقاء عادياً، إنه يحمل الماء والحكمة فهو يقول

ويجعل له حاكمية «مركب»؛ وجراية، فالسقاء يقدم لعلى قصة إنسان مسافر يشعر بفقد شيء ما «مال الناس، فيقبل التعرب في سبيل تحصيل ما يفتقده، وبعد الإخلاص في سعيه تتفتح الأبواب أمامه ويحصل على ما يريد، السقاء أشبه بضمير على المعرفي الذي يضعه في مواجهة عجزه ويكشف له مستقبله، لذا فعودة ضميره يكون إيذاناً بعودته على رسالة أحمد الدنف التي كان السقاء يحملها «ولم أوصِل الكتاب لأني لم أعرف قاعة على الزبيب المصري، فقال له يا شيخ طلب نفسك وقرعينا فأنا على الزبيب المصري أول صبيان المقدم أحمد الدنف»^(١٤). واسترد الوري صرصر الخوف الداخلي «والذي نطملك به أني تقصدت صلاح الدين المصري ولعبت معه مناصفاً حتى فلقته بالهياة وألمعتني صبيانه»^(١٥). فأحمد الدنف يحمي على عوامل الهزيمة داخل على المتمثلة في صلاح الدين المصري الذي كان أتباعه يعملون له السكايد ويهرب منها، وطاعة صبيان صلاح الدين تشير إلى تحول عوامل الضعف إلى أسباب قوة، ويقف على أمام عجزه المعرفي والإقرار بهذا العجز، الذي أصبح لا يخفى على أتباعه «فقال له اللقيب أستاذنا والسخرن قد فرغ»^(١٦). فهو قد أصبح عاجزاً عن ملء مخازن قاعته وملء مكانه كركيس، فهم يستفنون عنه بسهولة ودون اهتمام، ويروض للرموز الأمثال له «أحمد الدنف» وتخلصه من عوامل الهزيمة الداخلية يصبح على مهيباً لبده المسير.

(٢٢)

يبدأ على رحلته بأن يلحق بركب مسافر فيه شاه بندر التجار وأربعون تاجراً، ويختار أن يصحب مقدم الركب وهو تاجر شامي شاذ جنسياً يراود على فيتهرب منه، واختياره للمقدم - الذي حين يطلب من أحد البغالين مساعدته «سبوه وشتموه» - يبدو تحديداً لاختبار قدراته على ترويضه.

في وسط الرحلة يواجه على «سبع الفلاة»، فالتجار كانوا كلما يجاوزون السفارة التي فيها الغابة - لاحظ التركيب الغريب الذي يجمع الصحارى والجبال إلى الغابات في وحدة واحدة لتشير إلى الأرض الخارجة عن سيطرة البشر، الشعبة بالصحراء والخيال - يلتمسون الوحش أحدهم حتى يدهمهم ويمرن، وعلى يرفض هذا السطو الانهزامي أمام الطبيعة «وهو المثلث الذي ساد البشرية عصوراً طويلة، فحين يبكي شاه بندر التجار - الذي وقعت عليه القرعة - يقول على الزبيب «ولأى شيء تهربون من قط البر فأنا ألتزم لكم بقلتي»^(١٧).

في الطريق يا معوض، ما شراب إلا من زبيب، ولا وصال إلا من حبيب، ولا يجلس في الصدر إلا لبيب»^(١٨). وواضح أن اللداء يخص على، فهو الذي يهرب من الوجود الخارجي بخلق وجود داخلي يوتوي مواز للوجود الخارجي، والجمال للثلاث بعد اللداء تحمل زرعاً نحو المثال، فأسلوب القصص المبنى يبقى إمكانية رفع الحكم خارج دائرة المقصود «المثال» والسقاء يقول «ولا يجلس في الصدر إلا لبيب» فهو يضع إصبعه على موطن الجرح عند على فهو لا يجلس في الصدر بل هو مطارد مطرود لأنه يفتقد كونه «البيب» وللبيب هو الماثل المعارف وعلى العطش إلى الجلس في الصدر يدرك حتمية أن يكون لبيباً «فقال تعالى استقي، فظفر إليه السقاء وأعطاه الكوز، فلما في الكوز وخضه وكبه على الأرض، فقال له السقاء أما تشرب فقال له استقي فملأه وخضه وكبه في الأرض وثالث مرة كذلك فقال له إن كنت ما تشرب أروح، فقال له استقي فملأ الكوز وأعطاه إياه فأخذ منه وشرب»^(١٩). بعد أن أدرك على أهمية السعي وراء تحقيق المثال «المعرفة» يطبق أول قواعد تحصيل المعرفة، فهو يمل في الكوز بما يكفي لتأمله واكتشاف ما بداخله، ثم يخضه وكبه ثلاث مرات، رخص الماء يكشف الشراب الذي ربما تخفى في القاع، وكبه يعلى التخلص من الماء العكر، كذلك المعارف تخبر بالنظر والتأمل والتجريب الذي يظهر ما قد يكون اختلى من شوائبها، ثم بعد التأكد من صفاء الماء يشربه «ثم أعطاه ديناراً وإذا بالسقاء نظر إليه واستقله وقال له أعم بك يا غلام صفار قوم كبار قوم آخرين، فنهض على وقبض على جلابيب السقاء وسحب عليه خنجر»^(٢٠).

السقاء يستقل الدليار الذي يراه على مبلغا خرافياً، والسقاء يقارن بالرموز الذي حكى عنه فيما بعد «أحمد الدنف كبير شطار بغداد» وعلى يقارن عطاه بسقاء عامة الناس، فهو يريد فعال الكبار ولا يملك قدراتهم وهو ما يزال ضيق الأفق حيث يستخدم قوته لإنكار الحقيقة فيريد ذبح السقاء، ولكنه يملك زمامه للقول فيقول «يا شيخ كلمني بمقول.....»^(٢١). فيحكى له السقاء عن إفلاسه وهربه من مصر وعمله بالساقية في بغداد وثقلته بأحمد الدنف الذي فعل مثل على عندما شرب وأعطاه خمسة دنانير وجعل أتباعه يملونه حتى اكتمل معه ضعف ما كان يدين به، فاستلكن أحمد الدنف في العربة إلى مصر فأعطاه بغلة وماله دينار وخطاباً لعلى الزبيب يدعو إلى المجيء إلى بغداد حتى يستطيع أن يحوز قبة الخليفة

عامة - بلا دماغ ليتحول إلى مجرد جسد حيواني يتفقدت بفعل الإنسان.

(٤)

يصل على إلى بغداد، ولا يجد من يدلّه على بيت أحمد الدنف، رغم كون الثاني «مقدم الديوان ومقدم بغداد وعليه درك البر»^(٢٠) وهو ما يشي على المستوى المسملي بالتناقض بين شهرته وجهل الناس بمكانه، ولكن هذا التعارض يختفي على المستوى التأويلي، فالمعرفة لا يحرزها كل الناس رغم وجودها وشهرتها بينهم، وأخيراً لا يدلّه إلا ولد صغير يجرى أمامه حتى يصل إلى المنزل فيقتفده بحجر ليعرفه على، فالذي أرشد علياً مطلق يصغفه بأنه «ذكي كامل العقل والضجاعة»^(٢١) وهي صفات المتطم الأمل الذي يلهث وراء المعرفة لهات على وراء الولد الذي يقول لهي حين أعطاه ديناراً «رح أنا ما عددي قاضية وإسأل عني»^(٢٢) ويصبح على متهماً بالثبؤ لا فخر يرد سريعاً على الولد «يا ولدي ما يأخذ الكرام إلا شاطر ولا يحط الكرام إلا شاطر، أنا درت في البلد أفتش على قاعة أحمد الدنف فلم يدلي عليهما أحد وهذا الديار كركاك وتلكي».

فعل يمتدبل بحلاقة الجنس علاقة المعرفة «وهو ما فعله مع للتاجر الشامى، ويذفع بالجانب الأبوي «يا ولدي.....، وأخيراً يقصر تمصيل المتفعة على من يمل عقله «الشاطر».

ويستقبله أحمد الدنف في القاعة ويحذره من الخروج من القاعة «ياك أن تشق في بغداد بل استمر جالساً في هذه القاعة، فقال له لأى شيء، فهل جئت لأحبس أنا ما جئت إلا لأجل أن أتفرج»^(٢٣). ويبدو موقف أحمد الدنف مناقضاً لخطابه لهي الذي يدعوه أن «أت عددي تلك تلعب منصفاً في بغداد يقربك من خدمة الخليفة»^(٢٤) ثم يطلب منه أن يمكث في القاعة ولا يغادرها خوفاً عليه من ائطشار فكيف سيصل إلى الخليفة إذن؟

لكن هذا التناقض ظاهري، فرغم إدراكه أحمد الدنف لقدرات سبيه إلا أنه يحفز طاقاته بتضخيم ما يواجهه أولاً، وتشكيكه في قدراته إزاهة ثانياً حتى يولد رد فعل معاكس لدى على الذي سرعان ما رد عليه «فهل جئت لأحبس؟» وتعليل قدراته عرضة لمنطق نفسي كبير «انقبض قلبه وضاق صدره فقال لنفسه قم شق في بغداد يشرخ صدرك»^(٢٥) وإشراح الصدر لا يتأتى إلا بإفصاح الطريق أمام هذه القدرات.

فقط البر ليس سوى وهم سيطرة الطبيعة على الإنسان الذي ما إن يتخلص منه حتى يصبح سيدها وسيد نفسه، فقتل على لوحش الطبيعة الخارجية صاحبه قتل المقدم لوحش الغريزة غير السوية داخله، فالجنسية المثلية التي تعد أثراً للطبيعة الحيوانية تخفي عند المقدم ويصبح الطريق ممهداً للاعتراف بفضل على «فقال يا ولدي أنا بقيت صبيك»^(٢٦). والمؤكد أن المقدم لم يصبح بين عشية وضحاها سوياً غريزياً، وإنما تعرضت شهواته للكبت بعد معاينة قوة المعرفة «قتل الوحش، ويعد إدراكه لقوة على الزيق التي يمكن موازاتها بقوة رفض المجتمع لهذه الرغبات «فصبره وشتمره»، كما تعرضت شهواته للإحلال فقد حلت الغريزة الأبوية مكان الغريزة الجنسية المثلية «يا ولدي....، كما خضعت للإعلاء والتسامي، فقد أصبحت للسرعة إعلاء للجنس «أنا بقيت صبيك، والصبي يحتاج إلى معلم، والمعلم صاحب المعرفة والصبي مثقلاً».

(٣)

يقتل أسطورة السبع والتخلص من الجانب السليبي للطبيعة الجنسية المتمثل في الفرائز غير السوية عن طريق الكبت والإعلاء والإحلال يدخل على الزيق في صراع جديد، صراع العقل والمعضلات، حيث يخرج على الركب بدوى عاص ومعه قبيله، ويقطع الطريق بسيفه مستهدفاً أحد مال التجار وأرواحهم، والبدوى يشير إلى القوة العضلية والجسمانية التي تسمى للسيطرة على الحياة، ولم يدم الصراع طويلاً «وإذا بعلى أقبال عليهم وهو لا يمس جلدًا ملأًا جلاجل، وأطلع المزراق يركب عقله في بعمتها واختلس حصاناً من خيل البدوى وركبه وقال للبدوى بارزني بالرمح وهز الجلاجل فجعلت فرس البدوى من الجلاجل وضرب مزراق البدوى فكسره وضرب على رقبته فرمى دماغه، فظفزه قومه فانطلقوا على على فقال الله أكبر ومال عليهم وهزمهم وولوا هاربين»^(٢٧). فالجلاجل «صنعة العقل، تهرب حصان البدوى ونفسه والقوة الجسدية في تجليها البشرى والحيوانى، وتخلص الحصان من سيطرة البدوى عليه إشارة إلى أن الطبيعة أسبحت لا تملق قيادها إلى من يملك المعضلات، بل إلى من يملك العقل، ومسيحة التكبير (إعلان عن دخول الدين إلى حلبة الصراع مناصراً العقل محدداً من قوة الجسد الباطل. وهكذا أصبح جسد البدوى - نموذج البلامه والجلالة في لفة ليلة والأدب العزبي

معلقاً بدلو سائس صاحب البيت، الذي يظله عفريتاً، فيمتدعى صاحب البيت «أربعة فقهاء يقرأون القرآن عليه حتى ينصرف»^(٣٢). ودلالة العدد واضحة فالفقهاء أربعة كما أن بالفتوى وليس للقراءة، وأثناء القراءة يدلي العبد بالدلو وإلّا يعلى المصرى تعلق به وخبأ نفسه في الدلو وصبر حتى صار قريباً منهم وربّ من الدلو وقعد بين الفقهاء فصاروا يلشون بهمضمهم ويقولون عفريت عفريت»^(٣٣). الفقهاء الذين جاءوا ليتخلصوا من العفريت سرعان ما فقدوا وتليفتهم وأهليتهم فهم أولاً يوجهون قوتهم لتطليش بعضهم وليس للتخلص من سبب الضرر، وهم ثانياً مزينو للمعرفة فصارهم «عفريت - عفريته يظهر تأنقهم الدخلى فقد جاءوا أساساً للتخلص من عفريت فهم يدركون وجوده ورغم ذلك ترتفع صرخات الفرع والدخلة حين يائيده، لذلك فإنهم سرعان ما يختفون دون أن يصبح لهم دور مؤثر في رحلة على، ويدركون وراءهم صورة كاريكاتورية للمتأخرين بالدين الذين يدعسهم التراوي «الفقهاء».

ويخرج على من البئر محملاً بإدراك حقيقى للواقعة، فحين يسأله الأمير حسن عن سر وجوده في البئر يقول «أنا نمت واحتلمت فزلزت لاغشسل في بحر الدجلة فغطمت فجدبني الماء نمت الأرض حتى خرجت من هذه البئر»^(٣٤). ويبدو من عبارة الزبيق إدراكه الدقيق لطبيعة ما حدث فهو قد نام بالفعل عن هدفه الأساسى واستسلم للشهوة التي أدت إلى الاحتلام «حيث لم يمارس الجنس حقيقة، وكان سقوطه في البئر بدلالة النفسية والجسدية فهو شبيه الزمهر وموطن الجن والخرافة علامة فارقة في تطور رعيه فيما يشبه الاغتسال من الفريزة بالمعرفة، وفي نهر دجلة بالذات حيث آلاف الكتب القابعة منذ عهد المغول، ويصبح الفروج من البئر خروجاً من الفريزة.

لكن إدراك الزبيق لنفسه يجب أن يظل مستكراً، لأن العالم الخارجى غير مهيأ لتلقيه، لذا فإن الأمير يخاطب الزبيق قائلاً «قل الحق، فحكى له جميع ما جرى»^(٣٥) فالزبيق وقد رأى أن معرفته فوق ما تحمله الآخرون يترك لهم الظاهر الذى يقتنعون به، ثم يترجمه إلى قاعة أعمد الدنف ويتعرض للسخرية «بحق الاسم الأعظم أن تخبرنى كيف تكون رئيس فتيان مصر وتحريك صببية، فصعب عليه ذلك وندم فكساء أحمد الدنف بدلة غبرها»^(٣٦).

يخرج على إلى أسواق بغداد فتراه دليلاً للمحالة وتعمل ابتهاجاً زيبب اللصاية على الإيقاع به، فتزاحمه الطريق وتقدم نفسها إليه كنزجة تقع في هراء وتدعوه إلى بيتها فيبى وقد وقع تحت عجلات جمالها وشهرته، ويسلم قيادة لتزيته ضاماً «وتبعها من زقاق إلى زقاق»^(٣٧)، لكنه يفكر في الطريق فيكتشف التناقض بين سعيه إلى المعرفة وسعيه وراء الفريزة «ثم قال في نفسه وهو ماشى خلفها كيف نفل وأنت غريب وقد ورد أن من زلى في غريته رده الله خائباً، لكن ادفعها عنك بلطف، ثم قال خدى هذا الدنيار واجعلى الوقت غير هذا وإدراك على لموقفه كان إدراكاً دينياً سطحياً، لذا فقد جاء رد فعله مظهرياً «خدى هذا الدنيار، فهو يستبدل الشهوة بالمال دون إدراك أن المرأة بنت تاجر وزوجة تاجر، والدنيار إذا كان يجرى طفلاً فهو لا يؤثر فيها» فقالت له والاسم الأعظم ما يمكن إلا أن تروح معى البيت»^(٣٨). ويظهر جلياً أن محاولة على التخلص من زيبب تصدر عن رغبة ظاهرية مزيفة هدفها إسكات صوت الضمير الدبلى والاجتماعى داخله، ليبدو الأمر كما لو كان مجبراً على فعله، وتفشل المحاولة المزيفة لتحكم زيبب/ الفريزة سيطرتها، ويبدو على مفقياً عن رعيه فهي تأمره أن يكسر باباً مطلقاً، رغم علمه أنه «من فتح ضبة بغور مفتاح يكون مجرماً وعلى الحاكم تأديبه، وأنا ما أعرف شيئاً حتى أفتحها بمفتاح»^(٣٩).

والسلطان التالية تصطب بالفرانز «فكشفت الإزار عن رجبها... وأحضرت سفرة طعام ومدام فأكلوا وشربوا... وقالت إن زوجى كان عنده خانم ياقوت يمارى خمسمائة دينار، وهكذا بغور سقوط الزبيق في بحر الفرانز حتمياً بعد استسلامه لسحر الحسان، وشرب المدام والطعام والياقوت، ويرضى أن يخلع ملابسه ويذل إلى البئر، ويسقطه في بحر الفرانز تزول عنه معرفة العقل ويصبح عارياً عن ملابسه التي خلصها وعقله الذى فقدته بفعل الاستسلام «فقلع ثيابه وربط نفسه وأدنته في البئر»^(٤٠) وقيل للتعبية ذو دلالة شامية في هذا السياق فطبيقات المعرفة كطبقات الملابس تصب عن الإنسان أضراس الطبيعة من برد ومطر ورياح وتجهل مستباحاً للأخريين فتعريه الجسد ترتبط بتعريه العقل وتقرب الإنسان من الحيوان الذى لا يعرف فعل الارتداء.

يسقط الزبيق في البئر أصبح لزاماً عليه أن يرتفع بوعيه مرة أخرى كي يواصل طريقه، وسرعان ما يصعد من البئر

يجدر بداية أن نلاحظ استدعاء الاسم الأعظم، وهو جوهر المعرفة وغايتها عند بعض المتصوفة، فكان السؤال يسأله بحق المعرفة كيف يستسلم للتعرية، ويكون اللذم وإدراك كنه الذات كما تقدم بداية جديدة، فكساه أحمد الدلف بدلة جديدة،^(٣٥) وسيستمر دور أحمد الدلف كزراع للمعرفة فيما يشبه شخصية الخضر عليه السلام، فهو يشترط على الزريق إذا كان صادقاً في سعيه، وأن يشرب من كفه ويمشي تحت رايته،^(٣٦) فأحمد الدلف يتعهد بأن يروى ظمأً على إلى المعرفة كما تعهد الخضر لميذنا موسى وكلهما يشترط الطاعة، وكما كساه بعد التعرية يطلب أحمد الدلف من على أن يقطع ثيابه ويغير شكله ولونه ولغته ليتشاكل العبد الأسود طياخ دليّة المصالة، ثم يأمره أن يسكر الطباخ ويسأله عن كل شيء يخص منزل دليّة ومطبخها وأكلها هي ومن معها ومكان مفتاح المطبخ ومفتاح الكرار.

أحمد الدلف يرشد الزريق أن يكون كالزريق يجيد للتشكل تبعاً للموقف، إنه درس في ضرورة للتكيف تبعاً لموقف التعلم، وطلب المعرفة ممن يمتلكها ولو كان زنجياً. وتبقى الإشارة الباهرة إلى «المفاتيح» وهي مفردة اقترنت بالعلم حيث جعل العلماء لكل علم مفتاحاً.

ويدخل الزريق خان دليّة المصالة التي تعرفه وتعالول كشفه أمام أبناء عمومة الطباخ حتى يقتلوه، وتضعه في اختبارات أربع فتحاول أن تزيل لونه الأسود، وتجعل الحراس يتعرفون منه على أنواع طيبخهم ويراقبون قدرته على التحرف على مكان المفاتيح ويشعل الصراع داخل دليّة المصالة بين حدسها الذي لم يخطئه لأول وهلة وامتلاكه للمعرفة المادية والقدرة العقلية التي يوظفها في معرفة مكان المطبخ والكرار، الصراع هنا بين آليات تحصيل المعرفة، فدليّة المصالة تدرج للمعرفة الحدسية «قلما رأته عرفته فقللت له أرجع يا رئيس الحرامية أصنع عليّ منصفاً في اللسان فالتفت على المصري وهو في صورة العبد إلى دليّة وقال لها ما تقولين يا بوابة،^(٣٧) بينما يمثل الزريق المعرفة القائمة على العمليات العقلية المختلفة مثل الذكر والاستقراء والاستنتاج، والمعرفة التجريبية القائمة على الملاحظة والتجريب، فهو يتذكر بدقة أصلد الطعام ويتوصل إلى مكان المفاتيح ومكان المطبخ والكرار عن طريق إعمال عقله «قلما دخل التظ وراه نط على أكتافه فرماه فجرى قدامه إلى المطبخ، فلاحظ أن القسط ما وقف إلا

على باب المطبخ فأخذ المفاتيح فرأى مفتاحاً عليه أثر الريش فعرف أنه مفتاح المطبخ..... فرأى مفتاحاً عليه أثر الدهان فعرف أنه مفتاح الكرار ففتحته،^(٣٨) كما أنه تجريبياً يجيد طبخ ما أراد الجميع، ودليّة نموذج المعرفة الحدسية تدرك أن المعرفة العقلية والتجريبية أقدر على الاستمرار، فهي رغم معرفتها شبه اليقينية بأنه على تركه يتصرف كما يشاء، فيما يشبه إعلان المعجز عن الاستمرار، ولكن الصراع بين الحدس والمعرفة العقلية لا ينتهي رغم تعريجه لدليّة وإبنتها وأخذها حمامها الزجل الذي يأتيها بالأخبار، فدليّة تفتح أفقاً للتعانن والاتصال تبدأ بالاعتراف بقدرات الزريق وقالت: أما قلت لكم: إن هذا على المصري، ثم قالت للعبيد لكتنوا هذا الأمر، وقالت لبنتها كم قلت أن علياً لا يخلى ثاره، وقد عمل هذا العمل في نظير ما فعلت معه، وكان قادراً أن يفعل معله شيء غير هذا، ولكنه اقتصر على هذا بقاءً للمعروف وطلباً للمحبة بيئنا،^(٣٩) فمعاينة على جمال زيد بعد تعريجه أشبه بمعاينة جمال وقوة المعرفة، فهي تزيد شوقاً ورغبة، وتضبط في الوقت نفسه رد فعله إزاءها، فهو يدرك أن ولوجه زيد المبتجة ويقدر جل متعته، حيث لا وجود للفاعل والتفاعل والتصارع الذي يقود في النهاية إلى الاندماج، بل ثمة غياب نوعي أحد الطرفين المرأة/ المعرفة بما يحول علاقة التلاحم إلى علاقة انتهاك، لذا فعلى يحفظ لزيد جسدها، كما يحفظ للمعرفة كرامتها، ويسعى لإقامة علاقة تفاعلية ثنائية بينهما تضمن لكل منهما لذة كشف الآخر واكتشافه «بقاءً للمعروف وطلباً للمحبة».

وعلى الزريق كان يستطيع قتل دليّة لو أراد لكنه يعرف أن زيد «المعرفة المبتجاة» ارتبطت منذ ولادتها بمعرفة الأم الحدسية وعاشت في كنفها، كما أنه يدرك أن دليّة ستكون رافداً لقوته في حال حصوله على زيد باعتبارها «دليّة الداهية»، وأنه ليس ثمة حرب شعواء بينهما، فهدفهما واحد فكما يسعى الزريق لإثبات قدراته عند الخليفة سعت دليّة لنفس الهدف في القصة السابقة مباشرة^(٤٠) وتتكون نتيجة لموقف الخان علاقة متوازنة بين دليّة والزريق، فكلامها يقر بتعدي الآخر، وتتنازل دليّة عن حيازتها لزيد، فخلعت لباس القوة ولبست لباس النساء،^(٤١) وتقبل أن يتزوجها لكنها تشترط عليه وقالت إن كان مراده أن يتزوج بها فهذا المنصف الذي عمله ما هو شطارة والشطارة أن يخطبها من خالها المقدم

زريق،^(٤١) إنها موافقة ميدينية ولكنها مأكرة وقالوا ما هذا الكلام يا عامرة، إنما أردت أن تضحينا أختانة^(٤٢).

فدلتية تدرك أن المعرفة ذات طريق شاق طويل لذا فهي تشترط إثبات المقدرة بشكل جدى وكامل حتى يصبح الزريق جديراً بها.

(٧)

يوصف زريق الذى يملك أمر زيبب بأنه «وكيلها الذى ينادى يا رطل سمك بحديدين وقد علق فى دكانه كيساً حط فيه من الذهب ألفين»^(٤٣) ويعمق الراوى شخصيته فيقول «وأما على المصرى فإنه التفت إليهم وقال: «ما شأن زريق وأى شيء يكون هو، فقالوا: هو رئيس فتيان أرض العراق يكاد أن يقبب الجبل ويتناول الدجم ويأخذ الكحل من العين فهو فى هذا الأمر ليس له نظير»^(٤٤) الراوى يثبت لزريق بلوغ الغاية فى ميادين العلم المختلفة والأرض والفضاء والإنسان، فهو يقبب الجبل ويتناول الدجم ويأخذ الكحل من العين، ولكن هذه الأفعال الثلاثة التى استخدمها الراوى «يقبب»، «يتناول»، يأخذ» تندر موظفة لخدمة أضراره الخاصة وتبدر معرفة هدامة وليست بداية؛ فالأفعال التى استخدمها الراوى توحى بالمنفعة الخاصة الهندمية، لكن زريق «تاب عن ذلك» والتوبة تكون بالتوقف عن الفعل أو صرفه عن غاية مرذولة إلى غاية مقبولة، وزريق «فتح دكان سمك» أى أنه ترفق عن السعى إلى المعرفة واستبدل بها الإغراق فى الحياة المعيشية فاختار سهلة واتجه لجمع المال «فجمع من السماكة ألفى دينار ووضعه فى كيس وربط فى الكيس قبطاناً من حرير ووضع فى القبطان جلاجل وأجراساً من نحاس.... وكلما افتتح الدكان يعلق الكيس ويلادى أين أنتم يا شطار مصر» يا فتيان العراق ويا مهرة بلاد العجم، زريق السماكة علق كيس على وجه الدكان كل من يدعى الشطارة ويأخذه بحيلة فإنه يكون له»^(٤٥). فهو لم يجمع المال فحسب، بل أبقي من السجد السابق للتفاخر والتكابر، كما أن زريق يجعل علمه فى خدمة ماله، فهو يوظف شطارته فى حماية الألفى دينار الذهبية، وبذلك يمثل زريق النموذج السلبى لطالب المعرفة، الذى تزايد سلبه بتخليط الطابع المدونالى عليه «فأتى الفتيان أهل النطم ويريدون أنهم يأخذونه فلم يقدروا لأنه وامن تحت رجله أرغفة من رصاص وهو يلقى ويوقد النار فإذا جاء الطماع

ليساويه ويأخذه، يضربه برغيف من رصاص فينقله أو يقتله»^(٤٦).

وبذلك تكتمل صورة زريق فهو نموذج للعالم الذى اختار للتفاخر بالعلم على الاستمرار فى السعى وراءه، اختار المال قوطف المعرفة لخدمة الدنانير، اختار الإغراق فى الحياة المعيشية، واختار أخيراً أن يطمش بالعلم فيقتل ويثقف، وبذلك أصبح من الضرورى على الزريق أن يلتصم على زريق كى يحقق هدفه.

ويذر الصراع بين الزريق وزريق، سبع جولات لا يكاد يفشل فى جولة حتى يبدأ فى غيرها، وفى كل جولة يثير عداه الناس لزريق، ويولد فى نفوسهم السخط ضد التعالى والتكبر والبطش فهم يقولون «نزل الكيس وكلف الناس شرك»^(٤٧) وتتصاعد نبرة تهديد الناس له حين يصيب القصاصى فى محاشمه «فقاموا عليه وقالوا ما يحل ملك يا زريق نزل الكيس أحسن لك»^(٤٨). فطى يثير الناس ضد النموذج السلبى لطالب المعرفة المتمثل فى زريق، ويلجج فى دفعه لإنزال الكيس وأخذه إلى الملزاح بعد سبع جولات لا يترك الراوى سوى ثلاث منها، قام فيها الزريق بدور سلبية حامل وسائل وهار، والنماذج الثلاثة نماذج لمربين الأولى ترى الإنسان المتمثل فى الطفل، والآخرين يقومان بتطويع الميوان الروحى والأليف «المصان والشعابين» لخدمة الإنسان وتسلية، فكان الزريق هو الآخر يقوم بدور تروى لهذا النموذج حتى يستطيع المجتمع أن يستفيد منه، ويستطيع الزريق أن يستحوذ على الكيس لأنه «نخباً فى مخدع وصار يسمع ويرى»^(٤٩). فقد حفز منافذ الإدراك والمعرفة «السمع والبصر» ولكنه بعد الاستحواذ على الكيس لم يكن قد أدرك قيمته فقد «وجه إلى بيت الفرح ووقف يتفرج» ولم يعد إلى قاعة أحمد الدنف مباشرة وهو بذلك قد أعطى الفرصة لزريق لاسترداد دنانيره، حيث يسبق إلى القاعة ويحتال على الزريق حتى يأخذ منه الذهب، ويخدع الزريق بسهولة فيفقد الكيس ويسعى وراءه من جديد، وزريق بعد استرداد كيسي كان يمكنه التخلص من جوانب شخصيته السلبية، لكنه لم يفعل فقد ظل متكبراً متبهاً، فهو يذهب مباشرة بعد أخذ الكيس إلى الفرح، ويسمعه الزريق وهو يصيح «شويش يا أبا عبدالله الصاقبة عندك لوليك»^(٥٠). فلما أدرك الزريق أنه لم يتعلم مما حدث شيئاً وأدرك فى الوقت ذاته قيمة الكيس كانت جملة التالية مباشرة

وأنا صاحب السعد^(٥١)، واستطاع بالحيلة أن يحوز ليس الكيس فقط بل ابن زريق «ومقتلاً فيه كحك العيد من تجل زريق»^(٥٢) ثم يوم زريق حين يأتي إلى القاعة أن ابنه مات ويعطى الكحك لأصحابه ليأكلوه، وهو بذلك يبه زريق أنه وحيث لم يغير من سلياته ويترك الكبر والبطل والسعي وراء المال فقد أصبح محنوم الولد ألى سيئتهى دون أن يخلف ذكراً، كما أن ما يذخره أن يستفيد منه شيئاً، ويكون تعلم زريق الدرس إيذاناً باسترداد ابنه وماله حيث يعيدهما الزريق إليه.

وبذلك بجواز الزريق مرحلة مهمة فى سبيل وصوله إلى هدفه، حيث يتخلص من نموذج سبلى للشاطر الذى يتوقف عن الشطارة، ويستخدم شطارته السابقة فى التعالى والبطل ويرضى أن يذوب فى الحياة المعيشية، وزريق ليس سوى وجه آخر لذات الزريق لذا فهو لا يقطعه وإنما يهذه ويريه.

(٨)

تمثل هذه المرحلة ذروة للتصاعد الدرامى فى الحكاية، فحين طلب الزريق من زريق أن يقبل خطبته لزريق قال «قبلنا ممن كان يقدر على مهرها، فقال له وأى شيء مهرها، فقال له إنها حافلة أن لا يركب صدرها إلا من يجيء لها ببذلة قمر بنت عذرة اليهودى والتاج والعياسة والناموسة الذهب»^(٥٣). فزريق تطلب رداءً لا يمتلكه إلا الساحر اليهودى والرداء يتكون من بذلة وهى رداء يميز جماعة محبة، فهناك بدل التجار وبدل العلماء... إلخ والحياسة حزام يشد على الوسط، فهى أداة تضبط الرداء، والتاج زينة الرأس وهو يدل أيضاً على السيادة والملك، والناموسة تستخدم للحماية من الحشرات والتلصص الأذى فى الوقت ذاته، ويذكر لسان العرب^(٥٤). أن الناموس هو وعاء العلم، والناموسة من ذهب والذهب رمز القيمة والندرة، وهكذا يتضح أن ما تريد زريق من على ليس مجرد رداء يمتلكه ساحر، إنها تطلب من الزريق المصرى أن يصارع من أجل الاستحواذ على رداء المعرفة ووعائها ونباطها ليحقق له السيادة والقيمة، وهى تدرك أن الحصول على هذا الرداء لا يتحقق إلا بالفخاى من الساحر اليهودى الذى يوصف بأنه «ساحر مكار غدار يستخدم الجن»^(٥٥). ومن البداية يحدد الراوى صورة اليهودى بأنه ساحر يستخدم الجن، فهو يستمد معرفته من قوى غيبية مجهولة، هذه القوى «الجن» تشترب أن تستخدم المعرفة فى الشر «المكر والغدر» وأن يكون مطالبها «مكاراً غداراً»، وهذه

المعرفة تحقق لملكها قوة أسطورية فاليهودى «له قصر خارج المملكة حيطانه طرية من ذهب وطوية من فضة» وذلك القصر ظاهر للناس مادام قاعداً فيه، ومتى خرج منه يختفى،^(٥٦). القصر ممكن السحر وممكن الساحر فى آن، وراوى ألف ليلة مولع بتصوير شراة اليهود للمال وما هو هنا يجعل حيطان القصر من الذهب والفضة والقصر خارج المملكة إشارة إلى العزلة اليهودية - التى تبدو اختيارية - عن المجتمع الإسلامى، والقصر كالسحر يظهر أثره للناس بينما تختفى عليهم طرق استحضاره، فهو يظهر ويختفى لكنه موجود دائماً، والراوى بشكل عالماً أسطورياً خاصاً بهذا الساحر حين يخطو بتمتبه إلى القصر، لكنه خارجه لا يدر أن يكون تاجراً «فتلاً غليظاً عنده ميزان وصنح وذهب وقصعة وملاق»^(٥٧) وهذا التاجر يشتري ربيع من للناس، وله ابنة اسمها قمر وهو يركب العمار أو البهلة ويمسرها وامنأ الخرج أسامه، وهو يذمن شرب الفمر حتى أنه يقضى ليله يشربها.... إلخ. هذه الصورة الإنسانية تمثداً أمام وجهين لشخصية واحدة؛ الوجه الأول مفارق للمجتمع، حيث يقع القصر خارج المملكة، يحمل ملامح الساحر الماكر المتصل بالجن، والثانى متصل بالمجتمع، حيث يقع المكان داخل المملكة، يحمل ملامح تاجر فظ غليظ عاشق للذهب، فهو يحرص على عمله فى رواجه وإيابه من الدكان.

والوجهان ليسا منفصلين بل إنهما متآلفان ومتصلان وهما يعبران عن تصور سائد لليهودى فى المجتمع الإسلامى وهو تصور يقوم على إدراك التفاوت الكبير بين ظاهر اليهودى وباطله، فاليهودى نموذج للعودة المعسولة والغدر للقاتل، والراوى «لسان الشعب» ينطلق من الصورة الشائعة، فيرصد ملامح للباطل حيث اليهودى الساحر الفكار الغدار الفظ الغليظ، ويرصد ملامح للظاهر حيث للتاجر الذى يبيع للناس ويهاديهم، لكنه - وقد جعل من نفسه راوياً عليمًا - يشير إلى أن بيع للتاجر ليس إلا غشاً «عمار السقاء» وأن هداياه ليست سوى مكر «دب للتاجر».

والساحر اليهودى يستمد من معرفته قوة يستخدمها فى البطش والمكر فهو «يسمع البذلة فى سيلية من الذهب ويفتح شبايك القصر» وينادى أين شطار مصر وفتيان العراق ومهرة للعجم كل من أخذ البذلة تكون له^(٥٨). إنه عين اللداه الذى كان زريق يناديه على الألفى دينار، عين التحدى الذى يواجه

على الزريق، الذي لا يتردد في قبول التحدي فهو يقول بعد أن سمع طلب زريق: "إن لم أجد بديلها في هذه الليلة لا حق لي في الخيلة،^(٥٩) . وحتى بعد أن يعرف طبيعة خصمه وحقيقة ما أصاب سابقه الذين سبوا وراء البدلة "فجاءوا بالمناصف سائر اللغتين فلم يقدروا أن يأخذوها وسحروهم قروذاً وحميراً، فقال على لابد من أخذها،^(٦٠) هذا الإصرار الذي لم يصلح بالوحي والأدوات اللازمة لتحقيقه "كما يوضح فيما بعد، ولم يلق اهتماماً للعاقبة التي تنتظره لو لم يحسن تمليع نفسه في صراعه مع الساحر/ السحر فقد سحر اليهودي سابقه سحروهم قروذاً وحميراً،^(٦١) . السحر يغير طبيعة المصحح جسداً أو عقلاً، وينقله من رتبة أعلى إلى رتبة أقل، فالإنسان يسحر إلى قرد وحمار وحيوان، فالذي يسعى إلى المعرفة والبدلة، دون أن يعد نفسه جيداً لها سيحضر للوصف بالذونية، واختيار اليهودي للحمير والقرد له دلالاته الخاصة، فالحمير أكثر الحيوانات استهانة عند العامة، وهي ترمز إلى أحط الدرجات العقلية وكمل الحمار يحمل أسفارك،^(٦٢) ، أما القرد فتوصف دوماً بتقبح الشكل، كما أنها حقل واسع للخرافات البشرية - ما قبل داروين - القائلة أساساً على أسطورة المسخ، والتي ترجع أصل القرد إلى إنسان عصى الله ففسده قرداً، فالحمير تمثل أقصى ذونية للعقل، والقرد أقصى ذونية للشكل، واليهودي يتصيد سائر الفتيان ويحولهم من الأدمية إلى الحيوانية، وهو ما يذكرنا بالوصف الشهير الذي يطلقه اليهود - شعب الله المختار - على بقية البشر وهو (الجرايم)، أي الأغيار الذين يصيرون مرتبة بين الإنسان والحيوان، يحق لليهود أن يسخروهم - كالحوانات - فيما يفيد اليهودي دون ذنب أو جريرة، وما لهم وعرضهم ودمهم حلال لليهود ولا يعاقبهم التظلم على ذلك، لأنه بقية البشر (جرايم) واليهودي يركب على الزريق المصري بعد أن سحره على هيئة حمار ويقول له: "أنا أركبك وأريح الخيلة،^(٦٣) فيما يشبه استكمال طقوس التصخير، لكن هل يستسلم المصري لهذا التصخير؟ هذا ما يوضح من تتبع صراع الزريق المصري واليهودي.

يبدأ الصراع بدخول المصري إلى القصر، ويُنظر حتى يسكر اليهودي، ثم يخرج سيفه ليصتربه "فالتفت اليهودي وعزم وقال ليده قتي بالسيف فوقفت يده بالسيف في الهواء، فمد يده الشمال فوقفت في الهواء وكذلك رجله اليمنى وصار واقفاً على رجل،^(٦٤) اليهودي يسقط سيف المصري ويتحكم في جسده، لكنه لا يستطيع أن يؤثر على قدراته العقلية أو يبال

من إصراره، فالمصري لا يتخفى وراء حجج مزيفة فيذكر سبب دخوله القصر "وقد خطبت زيد بن بنت دليلة المحتالة وعملوا على مهرها بدلة بلك فأنت تطعيها إلى،^(٦٥) إن المصري الذي يبدو في موقف ضعيف "وقد شلت أعضاؤه، يذكر دهنه في وضوح وصدق وثقة في تصحيحه، ويلقى المصري جملة تهو غريبة للوهة الأولى "لابد من أخذ البدلة وتسلم،^(٦٦) ، وهي تتكرر بصيغ متقاربة "فأنت تطعيها إلى إن أردت السلامة وتسلم،^(٦٧) ، أنا للزمت بأخذ البدلة ولابد من أخذها وتسلم،^(٦٨) . ثم قالت له اترك الطمع، فقال لابد من أخذها ويسلم أبوك،^(٦٩) ، والجملة تشير إلى اتساع أهداف الزريق المصري لتشمل (إسلام اليهودي لتتسع معها دائرة الصراع ليتحول في أحد جوانبه إلى صراع بين ديلين، الإسلام دين ألف ليلة الرسمي واليهودية، لكن الصراع يبدو أعمق من ذلك، إنه صراع مواقف لا صراع أدیان، فاليهودي يتخذ من السحر مصدراً للثقة، ومعرفته تتصل بهانب يبدو مفارقاً للجموع - قصره والجن المعينين له - وهو يستخدم هذه المعرفة في تصخير الأغيار، ويصم من يعارضه بالذونية العقلية والشكلية، وهو يعتقد أن معرفته فوق الجميع فهو يتحداهم جميعاً "مصريين ويغدايين وعجم، أما المصري فهو يتخذ من المعرفة سبيلاً لاستمرار البشرية بزواجه من زينب، وهو نموذج للخلق السوي فزينب "أحبته لكونه عف عنها،^(٧٠) .

رمة تعارض بين موقف الإسلام واليهودية من المعرفة، فالمعرفة عند اليهود تكتم بالسرية والاحتكار وتوعد من يعلنها ويشيعها، بينما الإسلام يدعو إلى مشاعية المعرفة وحرية تداولها، ويوعد من يحجبها عن محتاجها.

وهكذا يبدو التناقض بين الشخصين والموقفين والدينيين عميقاً وليس لمة إمكانية للتلاقي أو التعاضل بينهما، لذلك نجد المصري في كل جملة يخير اليهودي بين الإسلام والقتل "لابد من أخذها وتسلم وإلا أقتلك،^(٧١) ، لابد من أخذها ويسلم أبوك وإلا أقتله،^(٧٢) .

في الجولة الأولى للصراع "أخذ اليهودي طاسة وملاها وعزم عليها وقال اخرج من الهيئة البشرية إلى هيئة الحمار، ورشه منها فصار حماراً بحوافر وأذان طوال وصار ينهق مثل الحمير، ثم ضرب عليه دائرة فصارت عليه سورة،^(٧٣) . فاليهودي يخرج من الهيئة البشرية إلى هيئة الحمار، من

الإغراق في الفعل الغريزي «الجنس والأكل...» فهو يحدد المصري بأن يصحره قرداً أو دُباً والقرد والذب في الوعي الشعبي ووعي راوي ألف ليلة بالذات يحملان نضاجاً للشيق الجنسي، ففي حكاية وردان للجزار توقع امرأة دُباً حتى يعضي عليهما، وفي حكاية ابنة السلطان التي صارت لا تصبر على الكناح ساعة تنصحبها القهرمانة بأنه «لا شيء ينكح أكثر من قرد»^(٧٨). لذلك فهي تحتفظ بقرد كمثال مجرد للشيق الجنسي، ويوقعها حتى يعضي عليهما.

اليهودي يدرك أن الإغراق في الغريزة يؤدي إلى الإفراغ من المعرفة، فقد وقع الزئبق في البحر حينما انساق وراء شهوته، كما أنه يدرك أن مصير الذب أو القرد حال سحره هو الموت، ففي الحكايتين اللتين تنكح فيهما امرأة دُباً أو قرداً ينتهي الأمران بقتل الذب على يد وردان للجزار وأن يقتل القرد على يد الشاب الجزار، لأن المجتمع لا يقبل أن يستمر هذا النموذج للحلل للمعرفة، وهو ما يحدث مع المصري بعد أن يسحره اليهودي دُباً حيث يأتيه تاجر «وقال يا معلم تبطني هذا الذب، فإن لي زوجة وهي بنت عمي وقد وصفوا لها أن تأكل لحم ذب وتذهب بفسمه»^(٧٩). ولا تغني الدلالة الجنسية لما وصف للزوجة «بنت عم التاجر»، فلم الذب سيذبحها وجسدها سيغطيها شحمه، واليهودي يفرح لأنه يحقق ما خطط له «وقال في نفسه أبيع له أجل أن يذبح ويرثاه منه، والتاجر «مر به على جزار فقال له هات المدة وتعال معي فأخذ السكاكين وتبعه، ثم تقدم وريطه وصار يمن السكين وأراد أن يذبحه»^(٨٠). الذبح تصفية للحماء من الجسد وذهاب للروح، وذبح على تصفية لمعرفته وذهاب لبعيرته، وإن كان المصري قد تخلص من السحر في المرة الأولى بأن أعمل عقله وانكبت التعويذة حيث لم يعد ثمة فائدة من أن يكمن داخل صورة الحمار مادام احتفظ بعقله ووعيه البشري، فإن الخلاص هذه المرة جاء على يد قمر بنت اليهودي «صاحبة القفستان، وهي أشبه بالوعي الجديد الذي يولد نتيجة الصراع بين السحر والعلم، بين علي للزئبق وأبيها، وعقب ميلاد الوعي الجديد يطرح كل شيء فوق مائدة الشك، فهي تبدأ بتساؤل حول كيونة المصري «فكانت له أحضر عوناً وإسأله عن علي المصري هل هو هذا أو رجل غيره يعمل منصفاً»^(٨١)

وبمجرد تعرفها عليه في صبرته الحقيقية بعد أن ينفك اليهودي سحره «تقع في هواء ويقع في هراها»^(٨٢)، فكلاهما يعاني من السحر اليهودي، فهي تعيش في قصر منعزل، وتمتلك بدلة لا

المعرفة إلى الجهل، ولا يقع بذلك وإنما يضرب عليه سوراً، والسور يولد السجن ويفصل ما بداخله عما هو خارجه، فالسور يشبه سجن الحواس التي هي نوافذ المعرفة، فاليهودي يفرض على المصري الجهل ويسجن نوافذ معرفته لكنه لا ينجح في ذلك، أما على فإنه مربوط على هيئة حمار ولكنه يسمع ويعقل ولا يقدر أن يتكلم^(٧٤). إن كل ما استطاع اليهودي فعله هو تقييد الشكل - في هيئة الحمار - واللسان - حيث لا يقدر أن يتكلم، ولكن المعرفة الحقيقية لم تتأثر، فالمصري قادر أن يسمع ويعقل، وللعل وعاء المعرفة، والسمع نافذتها الضرورية فالسمع وإليس البصر في مثل ثقافة شغافية أهم للحواس لتحصيلها، لذا فهو يثبث لعلى للتمعن بها وعدم تأثر اليهودي فيها.

والمصري المربوط في هيئة حمار يشتريه ابن تاجر جار عليه الزمن، كي يعمل عليه سقاءً، والسقاية مهنة عضلية صرفة، جوهرها النقل، مجرد النقل دون إضافة أو تخيير، مهنة تصنع لمن كان يملك وأصبح لا يملك كابن التاجر «الذي جاز عليه الزمن، وعلى «الذي جاز عليه اليهودي»، وهو يدرك أن اعتماده على جسده يضي لنهاه وجوده، فقال على لنفسه: متى ما حظ عليك الحمال الغشبي والقرية وذهب بك عشرة مشاوير أعدمك العاقبة وتموت»^(٧٥). الموت هنا ليس موتاً جسدياً، ف عشرة مشاوير لا تقتل حماراً، إنما تقتل الإنسان داخله، لذا فسرعان ما احتال حتى أعاده ابن التاجر للعقل إلى اليهودي الذي أخذه «وقال له أتدخل باب السكر يا مشغوم حتى رذك إلي»، ولكن حينما رضيت أن تكون حماراً أنا أخلقك فرجة للكبار والصغار»^(٧٦). الدخول إلى باب السكر يشير إلى الحيلة العقلية التي استخدمها الزئبق المصري للخلاص من المصير الذي كان ينتظره «فقدته للأمية» واليهودي يوعده بأن يجلسه فرجة للكبار والصغار، لكنه لا يفعل سوى أن يركبه ويعود إلى قصره، وينادي القفطان أن يأخذاً البدلة، ثم يعزم فيحضر الأكل والشراب ويسكر ثم يعزم فيعيد على إلى صورته الأولى، ويطلب منه أن يقتل النصيحة ويتذكر أمر زواجه من زيب «ولا أسحرك دُباً أو قرداً أو أسلط عليك عوناً يرميك خلف جبل قاف»^(٧٧).

وإذا كان اليهودي قد فشل في تخيير عقل المصري بصحرة لأنه «صار يسمع ويعقل، فإنه يراهن على شيء جديد، يدرك أنه قادر على استنزاف المصري معرفياً وعقلياً وهو

بعد أن يحصل الزبيب على مهر زينب يتجه إلى قاعة أحمد الدنف وطلع وهو فرحان قاصد القاعة^(٨٧). الطلوع من الأسفل للأعلى يماثل التدرج في سلم المعرفة، لكن الزبيب فرحان بما حصل عليه، والسعادة بما تحقق عقبة في سبيل المعرفة التي لا تحرف الانتهاء، فطالب العلم ظمآن لا يروى، والفرحة بالحصول ارتواء زائف يولد عطشاً حقيقياً أو موتاً، ولأن المصري كان مخلصاً في سعيه، لا يعاقبه الراوى بالصوت، وإنما يضعه في تجربة يفقد فيها كل ما حصل عليه «وإذا برجل حلواني يخطب على يديه ويقول لا حول ولا قوة إلا بالله السلي العظيم، الناس صار كدهم حراماً لا يدرح إلا في الغش، سألته بالله أن تترك هذه الصلاة، فأخذ منه قطعة وأكلها، وإذا فيها البنج فبنجه وأخذ منه البدلة والقمصية والسلاسل^(٨٨)، فعلى الذي خدرته الفرحة يبدو مصلوب الإرادة، فكل الأفعال منصوبة للحلواني، كما أنه يتقبل بلا تخصيص كلام الحلواني المزيف الذي يمثل إسقاطاً لحال الحلواني فهو الذي كده حرام لا يدرح إلا في الغش، والزبيب متأثر بسلطة النص الدينية حيث يبدأ الحلواني للنص كلامه بدلاً من حول ولا قوة إلا بالله، ويختمه به سألته بالله، ويكون فقد البدلة نتاجاً لهذا التأثير الأعمى والتشيع الزائف بالمعرفة، ولا يستدرجه إلا حسن شومان - الذي يمثل حضوراً جديداً للخضر عليه السلام وهو النموذج البشري للعارف المطلق، الذي يظهر فجأة في أشد الفترات قسوة على البطال ليحرره من شر محقق - فإذا بقاضٍ يصبح عليه ويقول له تعالى يا حلواني، فوقف له وحط القاعدة والبطق فوقها، وقال أي شيء تطلب، فقال له حلوة ومليحة ثم أخذ منها في يده شيئاً، وقال إن هذه العلالة والمليحة مشوشان، وأخرج القاضى حلوة من عبه وقال للحلواني، انظر هذه الصفة ما أحسنها، فكل منها واعمل نظيرها، فأخذها الحلواني فأكل منها وإذا فيها البنج فبنجه وأخذ للقاعدة والصندوق والبدلة^(٨٩). حسن شومان يقوم بفعل معاكس، فكما بنج الحلواني على الزبيب بالحلوى وأخذ ما معه، بنجه حسن شومان بالحلوى وأخذ ما معه، وإذا كان على قد تأثر بسلطة من يدعى امتلاك النص فإن الحلواني تأثر بسلطة مطبق النص «القاضى» والراوى يديهما معاً، ويجعل سبيل الحفاظ على اليقظة - ضد حالة التخدير بالبنج - عدم رغبة النص أو مطبقه وإنما التعامل معه بفهم ووعي، وباجتياز على المصري الدرس يصبح مهيباً للمثول

يمكنها ارتداؤها، وليس ثمة علاقة إنسانية تربطها بأبيها الذي يرجع من مكانه ليسكر ويمارس السحر وينام، ثم يعود إلى مكانه، وهكذا كانت قمر تقترب شيئاً فشيئاً من إدراك أثر السحر والسلطة البطيريكية على حياتها، لكن وعيها حتى هذه اللحظة لم يكن قد اكتمل بعد، فقد رضيت أن يسحر اليهودى المصرى كاتباً، وهنا يبدأ الصراع الداخلى بين رغبتها في الخلاص والقيود التي تعترض سبيلها، وتتسلم للتقيد، وللمرة الأولى تقبل أن تسكر مع والدها، والسكر هدفه تغييب العقل واستبدال العالم الواقعى بعالم يروتوى سحرى، فالسكر يمثل محاولة أخيرة لإقامة تصالح مع السحر بإزاحة العقل، وتؤكد أحداث القصة ذلك؛ فاليهودى لا يبدأ سحره إلا بعد أن يسكر وتظهر عليه آثار السكر، حيث المصدر المعرفى الذى يستمد منه قوله لا يتحقق إلا بإزاحة العقل «وصار اليهودى يسكر إلى الصباح^(٩٠)، فأكل وعزم فحضر المدام بين يديه فسكر وأخرج طاسة فيها ماء وعزم عليها ووش منها على العمام، وقال له انقلب من هذه الصورة إلى صورتك الأولى^(٩١). لكن السكر الذى يمثل مرحلة وسيطة بين العالم الزايع والعالم السحرى لا يعد دواءً ناجحاً لقمر لأنه حالة مؤقتة يسهل اختراقها وهو ما حدث فقد «رأت في المنام قائلاً يقول لها اسمى فأسلمت، فلما انتهت عرضت على أبيها الإسلام فأبى الإسلام فبنجه ونكته^(٩٢)، فالدام الذى يفتقر غيبوبة السكر ليس سوى صدى الواقع العقلانى، وصدى رغباتها الخفية التى انقلبت في شكل حلم، والتى سرعان ما استجابت له وتخلصت من السلطة البطيريكية بفشل الأب، وأعلنت إيمانها بالتمتع المعرفى الذى يقدمه الإسلام ويمثله على الزبيب المصرى، وقضت على التمتع المعرفى الذى يمثله اليهودى الأب حيث رمت دماغ أبيها قدامه وقالت هذه رأس أبى عذوك وعدو الله^(٩٣) وجعلت دماغ أبيها والبدلة والقمصية والسلاسل مهر على كى يتزوجها، وتكون قمره بذلك قد استردت كامل وعيها، وهو ما يضمن لها البقاء والتواصل عبر أجيال أخرى بزواجها من المصرى، وتعلن إسلامها الذى يعنى عقم اليهودية عبرت اليهودى وإسلام إبنته، كما أن انهيار اليهودية جاء من الداخل حيث لم يكن للمصرى دور مباشر في تعطيله سوى إصراره على المواجهة وتحقيق قمره والتى وقعت في هواه للخلاص من أبيها، لذلك فهي تهر على المصرى وتنج على أن يتزوجها، وتضع الخليفة عده «كى يقبل زواجها، وتجعل الخليفة - الممثل الرسمى للدين - وكلها.

بين يدَي الخليفة «والذي رأى شاباً ما في الرجال أشجع منه»^(٩٠).

فالمعرفة قوة تولد فيمن يمتلكها الشجاعة، وشجاعة الزبيق في عيني الخليفة تولد الحب، فلما رآه حبه لكونه رأى الشجاعة لأكمة بين عينيّه، تشهد له لا عليه^(٩١)، والراوى يجعل الشجاعة لمعلّى ليست عليه، فهي شجاعة لا تهور، شجاعة حقيقية لا زائفة، شجاعة في الحق لا عليه «فقام على ورعى دماغ اليهودى بين يدَي الخليفة وقال له عدوك مثل هذا يا أمير المؤمنين، فقال له الخليفة دماغ من هذه»^(٩٢) فهو يرمى دماغ اليهودى أمام للخليفة ويبادر بسؤاله عما يدرك جهل الخليفة به، فهو يتحدى بعزة العالم وتعاليه على السلطان، حيث يكشف جهله بعدوه ومحدودية قدرات السلطان أمام العالم، والخليفة المؤمن بسلطان السيف لا يصدق أن المصطفى قد قدر على ما يعجز عنه السيف، لذا فهو يقول «ما ظننت أنك قتلته»^(٩٣). هذا التشكيك الذى يقابله على بخواضع حاسم «فدردى ردى عليه»، وهى جملة تكشف عن تصافى الإيمان والمعرفة، فعلى الزبيق يدرك أن قدراته كخفص لا تكتمل إلا بالإيمان، والخليفة لا زال يشك في قدرة المصطفى «فأرسل الخليفة الوالى إلى القصر فرأى اليهودى بلا رأس فأخذه في تابوت وأحضروه بين يدَي الخليفة فأمر بحرقه»^(٩٤). وبعد الرؤية العيانية لا يبقى ثمة مجال للشك.

وفي الوقت الذى حل التعاون بين شخصين للتصية محل الصراع، كان اليهودى الشخصية الوحيدة في القصة التى قُلت، حيث لا يمكن أن يتعايش المجتمع مع ساع لهدمه، وقد منح المجتمع الإسلامى اليهودى فرصة للتعايش، فقبلوا أن يكون تاجراً، ولم يجدوا حرجاً في التعامل معه، لكن نزوعه الهدام الذى يدفعه لسحق البشر قروداً وحُميراً، وتعاونه مع الشياطين في سبيل تحصيل القوة قضى على إمكانية للتعايش معه، وجاءت النهاية على يد ابنته التى أعلنت إسلامها، والخليفة يسعى للتخلص من كل أثر له، فهو يأمر بحرق جسده

كتهاية طابعية لأفعاله، كذلك كان خلاص الإنسانية من سيطرة السحر ليحل العلم مكانها.

(١٠)

بالقضاء على اليهودى تنتقل ملكياته إلى المصرى «فرهب الخليفة على المصرى القصر بما فيه»^(٩٥). وبذلك يكون المصرى قد استكمل طريقه إلى المعرفة فتحصل من إसार الطبيعة، وأضعف رغباته وغرائزه، وتخلص من النمط السلبي لطالب المعرفة، وسيطر على أدوات المعرفة من حدس وعقل وعلم الروحاني، وأصبح مهيباً لأن يعمر الأرض بمعارفه، لذا فالراوى يزوجه بأربع نساء، زيد بنت ذليلة، قمر بنت اليهودى، بنت السقطى التى خلصته من سحر اليهودى وجارية أبيها التى تعلمت علم الروحاني أثناء وجودها في قصر اليهودى^(٩٦)، وهذه هى الحالة الفردية في ألف ليلة وليلة التى يتزوج فيها رجل أربع نساء، فالراوى وقد أدرك احتمال على معرفياً يرغب في نشر هذه المعرفة بأقصى طاقته، لذا فهو لا يكتفى بتزويجه من النساء الأربع بل يفرض عليه أن يستدعى فتيانه الأربعين «ثم إن على المصرى أرسل إلى صبيانه بمصر كتاباً يذكر لهم فيه ما حصل له من الإكرام عند الخليفة، وقال لهم في المكتوب، لا بد من حضوريكم لأجل أن تحصلوا الفرح»^(٩٧) والراوى لا يكتفى بأن ينقل العلم إلى المصدر «صدر نساءه وأولاده وغلماؤه، بل يسجله في السطور فالخليفة يطلبه ويقول: «مرادى يا على أن تمكلى لى جميع ما جرى لك من الأول إلى الآخر، فحكى له جميع ما جرى له من الدلية للمحادلة وزينب للنصاية وزريق السماسك فأمر الخليفة بكتابة ذلك وأن يجعلوه في خزانة الملك ويكتبوا جميع ما وقع له ويجعلوه من جملة السير لأمة خير البشر»^(٩٨).

وهكذا تنتهى قصة على الزبيق الصالحة، لتتمثل بدقة وبصيرة مسيرة الإنسانية نحو المعرفة، وتضع أيدينا على عمل جميل مشبع بالوعي الإنساني والجمالى الرائع.

(*) ألف ليلة وليلة: حكاية على الزبيدي المصري، ط. بولاق، ج٢، ص ٢٧٧.

(١) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص ٢٧٧.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه.

(٨) نفسه.

(٩) نفسه.

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه.

(١٣) نفسه.

(١٤) نفسه، ص ٢٧٨.

(١٥) نفسه، ص ٢٢٩.

(١٦) نفسه.

(١٧) نفسه.

(١٨) نفسه.

(١٩) نفسه، ص ٢٣٠.

(٢٠) نفسه.

(٢١) نفسه.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه، ص ٢٣١.

(٢٤) نفسه، ص ٢٢٢.

(٢٥) نفسه، ص ٢٣٠.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) نفسه، ص ٢٣١.

(٢٨) نفسه، ص ٢٣٢.

(٢٩) نفسه، ص ٢٣٣.

(٣٠) نفسه.

(٣١) نفسه.

(٣٢) نفسه.

(٣٣) نفسه.

(٣٤) نفسه.

(٣٥) نفسه.

(٣٦) نفسه.

(٣٧) نفسه، ص ٢٣٤.

(٣٨) نفسه، ص ٢٣٥.

(٣٩) نفسه.

(**) قصة أحمد الذئب وحسن شومان مع دابلة المحفلة وبناتها زينب اللصابة.

(٤٠) نفسه.

(٤١) نفسه، ص ٢٣٦.

(٤٢) نفسه.

(٤٣) نفسه.

(٤٤) نفسه.

(٤٥) نفسه.

(٤٦) نفسه.

(٤٧) نفسه، ص ٢٣٧.

(٤٨) نفسه، ص ٢٣٨.

(٤٩) نفسه.

(٥٠) نفسه.

(٥١) نفسه، ص ٢٣٩.

(٥٢) نفسه.

(٥٣) نفسه، ص ٢٤٠.

(٥٤) لسان العرب، ص ٧٢٧، المجلد الثالث.

(٥٥) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص ٢٤٠.

(٥٦) نفسه.

(٥٧) نفسه.

(٥٨) نفسه.

(٥٩) نفسه.

(٦٠) نفسه.

(٦١) نفسه.

(٦٢) القرآن الكريم، سورة الجمعة، آية ٥.

(٦٣) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص ٢٤١.

(٦٤) نفسه، ص ٢٤٠.

(٦٥) نفسه، ص ٢٤١.

(٦٦) نفسه.

(٦٧) نفسه، ص ٢٤٢.

(٦٨) نفسه.

(٦٩) نفسه، ص ٢٤٣.

(٧٠) نفسه، ص ٢٣٦.

(٧١) نفسه، ص ٢٤٢.

(٧٢) نفسه، ص ٢٤٣.

(٧٣) نفسه، ص ٢٤١.

(٧٤) نفسه.

(٧٥) نفسه.

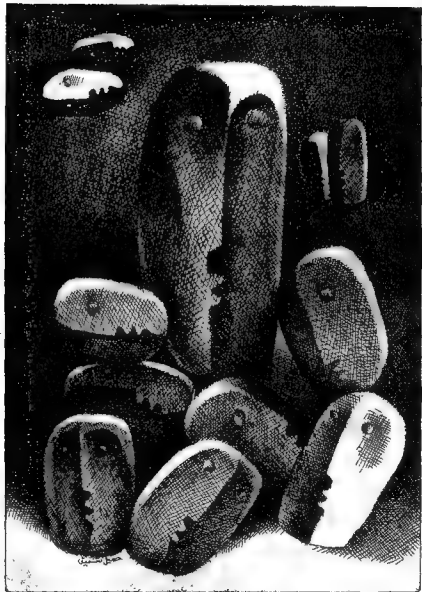
(٧٦) نفسه.

(٧٧) نفسه.

(٧٨) نفسه، ص ٢٤٢.

٨٠) نقشه.
 ٩٠) نقشه، من ٢٤٦.
 ٩١) نقشه.
 ٩٢) نقشه.
 ٩٣) نقشه.
 ٩٤) نقشه.
 ٩٥) نقشه.
 ٩٦) نقشه، من ٢٤٩.
 ٩٧) نقشه، من ٢٤٦.
 ٩٨) نقشه.

٧٩) نقشه، من ٢٤٢.
 ٨٠) نقشه.
 ٨١) نقشه.
 ٨٢) نقشه.
 ٨٣) نقشه، من ٢٤٦.
 ٨٤) نقشه، من ٢٤٧.
 ٨٥) نقشه، من ٢٤٤.
 ٨٦) نقشه.
 ٨٧) نقشه.
 ٨٨) نقشه.





المرأة التي حاولت

أن تغير مصيرها

من أساطير الخلق الإفريقية

إعداد: أولى بيبير

ترجمة: محمد عبد الرحمن

The Origin of Life and نيجيريا
Death. African Creation Myths. (1968).

كان .. حقل شاسع . وشجرة إيروكو «Iroko» عملاقة . وعلى جانبي الحقل ،
ظهر أزواج من الرجال والنساء . وكان ليف القتب يتناثر في الحقل . المرأة تكتسه ،
والرجل يضعه في مخلاة . ورجع البشر إلى حيث أتوا ، واختلوا . وأصبح الحقل نظيفاً
خالياً . وأظلمت السماء ، وهبطت إلى الحقل مائدة عظيمة ، وكبرى عظيم ، وحجر
الخلق الكبير ، وفوق المائدة كانت هناك قطعة هائلة من الأرض ، يرقق البرق ،
وقصاف الرعد ، وهبطت ووينجي «Woyengi» الأم وجلست على الكرسي ، ووضعت
قدميها على حجر الخلق ، ومن قطعة الأرض أخذت تخلق البشر ، ثم تضمهم إليها
واحدةً واحدة ، وتعطي لهم من أنفاسها ، فتدب فيهم الحياة . ويختار بعضهم أن يكونوا
ذكوراً ، والبعض الآخر أن يكونوا إناثاً . وتسال ووينجي لكل منهم أن يختار حياته
على الأرض ، فيريد البعض المال ، والبعض الذرية ، والبعض الحياة القصيرة ،
وتتوالى الأقوال . ثم تسأل ووينجي كلاً منهم أن يختار لنفسه مرضاً من الأمراض ،
وطريقة موت يعود بها إليها ، ثم تقول : «ليكن هذا» . وتأخذ مخلوقاتنا من البشر إلى
جدولين ؛ الأول نظيف رائق تلقى فيه من لم يرد شيئاً من ممتلكات الدنيا ، والثاني
موحل عكر تلقى فيه من أراد المال والسلطة والذرية . وهكذا ، تقود ووينجي البشر
كلّاً إلى طريقه . ومن بين المخلوقات من البشر ، كان هناك امرأتان ، اختارت الأولى
أن يكون لها ذرية ذات شهرة ومال ، واختارت الثانية «أجوينبا» Ogboinba ، أن
تتمتع بقوة لا تعادلها قوة أخرى على الأرض . واختارت المرأتان أن يولدا في مكان
واحد . وولدت أجوينبا والمرأة الأخرى في بلدة واحدة ، ونشأتا معاً تلعبان وتأكلان ،
وتتبادلان أسرارهما ، كماختن لأب واحد . ولكن أجوينبا كانت طفلة غير عادية ؛ ففي

من مبيكرة، استطاعت أن تعالج المرضى، وتأتى لهم بالشفاء، وتنتبأ، وترى المستقبل، وما هو بعيد. وتعرف لغة الحيوان والطير، والعشب والشجر، وتقوم بأشياء عجيبة ورائعة. وذاع اسمها، وأصبح على كل شفاء. وكبرت أجبونيا وصديقتها، واتخذت كل منهما لها زوجاً. وأنجبت صديقة أجبونيا طفلها الأول، ولم تنجب أجبونيا، ولكن قواها استمرت فى التزايد، وأنجبت صديقتها طفلها الثانى، وظلت أجبونيا بلا أبناء، ولكن شهرتها اتسعت، ووصلت إلى أماكن بعيدة وعديدة. وسعى إليها الناس من كل مكان. ولكن بالرغم من هذا، شعرت أجبونيا أن حياتها خاوية، وأرادت أن يكون لها أطفالاً، وتآقت بشدة إلى ذلك. وأعطت ووينجى إلى صديقة أجبونيا أطفالاً كثيرة وأحببتهم أجبونيا كما لو كانوا أبناءها، واستخدمت قواها فى العناية بهم. ولكن هذا لم يجعلها راضية، فقد أرادت أن يكون لها أطفال هى أيضاً، تستمتى بهم. وكانت قوى أجبونيا تزداد، ولكن لم يكن فى قلبها سعادة. ولم تعد تحتمل ذلك، ورأت أن ترحل عائدة إلى ووينجى، لتعيد خلقها من جديد. وذهبت أجبونيا إلى حجرة عقاقيرها، حيث تحتفظ بكل قواها، وسألت كل قوة منها، إذا كانت تريد أن تصحبها فى رحلتها إلى ووينجى. وأظهرت كل منها موافقتها على مصاحبة أجبونيا. فاختارت الأكثر قوة منهم، ووضعتهم فى جعبتها. وذهبت أجبونيا إلى صديقتها وقالت لها إنها راحلة لفترة قصيرة. وشعرت الصديقة بالحزن للمراق صديقتها وحامية أطفالها، ولكن أجبونيا أخبرتها أنهم سيكونوا فى حمايتها، حتى وهى بعيدة، وإن يؤذيهم شيء. وتركت أجبونيا صديقتها، وحملت جعبة قواها وعقاقيرها، وسارت فى طريقها إلى ووينجى تصل ليلها بالنهار، بلا راحة أو طعام. وكان صوت البحر الذى ينتهى إليه طريقها يقترب منها، ووشيش موجه يصل إليها، وكأنها تراه، حتى وصلت إلى غابة تطل على الطريق إلى البحر. فسمعت صوتاً عالياً يأتى من خلفها، والتفتت أجبونيا، وكان اسمى «Isembi» ملك الغابة يقف أمامها. وقال اسمى: «أنت إذا من سمعنا عنها كثيراً، أجبونيا، قالت أجبونيا: «لا توجد إلا أجبونيا واحدة فى هذا العالم، هى من أكون، قال اسمى: «كذلك لهذا المكان أرجو أن تقبلنى دعوتى، وقبلت أجبونيا دعوة اسمى، وذهبت معه إلى حيث يقيم. وهناك، أظهر اسمى وزوجته حفاوتهما بأجبونيا، وقدمتا الطعام وتبذوا النخيل. وقال اسمى: «ولكن، إلى أين تقصد أجبونيا؟» قالت أجبونيا: «إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد، ويكون لى طفلاً. قال اسمى: «أجبونيا، كيف تذهبين إلى ووينجى وأنت من الأحياء! أجبونيا، اذهبي من هنا إلى حيث كنت. إن ما تريدينه لن يكون، فقالت له أجبونيا: «أعرف أننى من الأحياء، ولكن يجب أن أقابل ووينجى. وتركت أجبونيا اسمى وزوجته غاضبة، وسارت فى طريقها إلى البحر. ولكن ما إن ابتعدت قليلاً، حتى عادت ثانية إلى اسمى وقالت له: «إننى أتحدثك اسمى، لتعرف من تكون أجبونيا، فقال اسمى: «أذهب فى طريقك أجبونيا، إننى لا أقاتل امرأة». ولكن أجبونيا أصرت على تحديها لإسمى، فثار غضبه، وصاح قائلاً: «أنا اسمى ملك الغابة، كيف تجرؤ امرأة على منازلتى». وأسرع غاضباً إلى كوخ عقاقيره وقواه. وهناك أبدت قواه وعقاقيره تحذيرها له. ولكنه أخذ منها ما يحتاجه للزوال. وعاد إلى أجبونيا، وقال لها «فلتكونى أنتِ

البادئة، ورفضت أجبونييا وقالت له: «أنت الأكبر سنًا، فلتبدأ أنت أولاً». وبدأ إيسمى في ترديد تعاويذه، فهو قلق لاضطراره إلى القضاء على أجبونييا، دون أن يمنحها فرصة أخرى. وفي الحال، بدأت قوى وعقاير أجبونييا تغادر جعبتها واحدة وراء الأخرى، وفقدت أجبونييا كل قواها، فأسرعت في ترديد تعاويذها، وهي تدور وتدور مقاومة قوى إيسمى. فإذا بقواها وعقايرها تعود إلى جعبتها ثانية، واحدة وراء الأخرى، حتى عادت جميعًا. وأنهت أجبونييا تعاويذها، فعادت هي الأخرى أجبونييا القوية من جديد. وسألت أجبونييا إيسمى أن يجرب قواه معها مرة ثانية، ولكنه لم يكن يملك أى قوة أكبر، فقال لها: «بل أنت من يعاود النزال». فأخذت أجبونييا تردد تعاويذها وهي تدور وتدور، فإذا بقوى إيسمى وعقايرها تأتي إليها، وتدخل جعبتها واحدة وراء الأخرى، حتى فقد إيسمى قواه جميعًا، وسلط ميثًا. وحملت أجبونييا جعبة قواها وعقايرها لتواصل رحلتها إلى ووينجى. ولكن زوجة إيسمى جاءت إليها منادية، ترجوها أن تعيد زوجها إلى الحياة ثانية، وشعرت أجبونييا بما تشعر به زوجة إيسمى، وتأثرت به، فرددت تعاويذها، حتى ردت الحياة إلى إيسمى ثانية. وعندئذ سألتها زوجة إيسمى أن تعيد إليه قواه من جديد، وفي هذه المرة رفضت أجبونييا طلبها، وتركتها، وسارت في طريقها إلى ووينجى، حتى وصلت إلى شاطئ البحر حيث تقع مدينة إجبى «Egbe». ودخلت أجبونييا المدينة، فسمعت صوتًا ينادى من خلفها، والتفتت أجبونييا، وكان إجبى ملك الحضر والساحل يقف أمامها. وقال إجبى: «هل أنت من سمعنا عنها كثيرًا، أجبونييا؟» قالت أجبونييا: «لا توجد إلا أجبونييا واحدة في هذا العالم، هي من أكون، قال إجبى: «إن شهرة أجبونييا قد سبكتها، إلينا أنا إجبى ملك الحضر والساحل أرحب بك، وأدعوك إلى ضيافتى، وقبلت أجبونييا دعوة إجبى، فأكرم ضيافتها، وقدم الطعام وتبذّ النخيل. ثم سألتها عن سبب رحلتها، فقالت أجبونييا: «أريد أن أذهب إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد، ويكون لى طفل». فقال إجبى، وقد راحه ما سمع: «أذهبى من هنا إلى حيث كنت، أذهبى أجبونييا أننى ناصح لك فلا يوجد كائن حى يمكنه أن يرى ووينجى، فقالت أجبونييا «ولكننى سوف أقابل ووينجى، وحملت جعبة قواها وعقايرها غاضبة، وتركت إجبى، لتكمل رحلتها إلى ووينجى. ولكن ما إن ابتعدت قليلًا، حتى عادت ثانية، وقالت له: «اننى أتحدثك إجبى، لتعرف من تكون أجبونييا، وثار إجبى حتى خنقه الغضب، ولكنه استعاد صوته، وقال لها: «أذهبى فى طريقك أيتها المرأة، ولم تتحرك أجبونييا، وأصرت على تحديها لإجبى، ولم يستطع إجبى، الذى لم يرفض أبدًا تحديًا من قبل، أن يرفض تحدى امرأة، أو أن يقتل إصرارها، فقال لأجبونييا: «فليكن، ولنرى من منا الأقوى، أنت أيتها المرأة، أم إجبى ملك الحضر والساحل، وذهب إلى كوخ عقايره وقواه، وسلح نفسه بأقوى أسلحته، وخرج إلى أجبونييا وقال لها: «هيا، ولنكونى أنت البادئة، ولكن أجبونييا رفضت، وقالت له: «بل فلنكن أنت»، ولم يرد إجبى أن يدخل فى جدال معها، فبدأ فى ترديد تعاويذه، وفى الحال، أخذت كل قوى أجبونييا، وكل القوى التى غنمتها من إيسمى، تغادر جعبتها، وتتلاشى فى كل الاتجاهات. وما إن شاهدت أجبونييا ذلك، حتى بدأت فى ترديد تعاويذها وهي تدور

وتدور مقاومة قوى إجبى، حتى أخذت كل قواها، وكل القوى التى غنمتها من إيسمى، تعود إلى جمعيتها من جديد. وخيمتا وجدت أجبونيا كل قواها كاملة فى جمعيتها، أنهت تعاويذها، وسألت إجبى أن يجرب قواه معها مرة ثانية، ولكنه لم يكن يملك أى قوة أكبر، فقال لها: «بل أنت من يعاود النزال، ورددت أجبونيا تعاويذها، فأخذت كل قوى إجبى تأتى إليها وتدخل جمعيتها. وفقد إجبى قواه جميعاً، وأنهت أجبونيا تعاويذها، فسقط ميتاً. وأخذت أجبونيا جمعيتها وسارت نحو البحر، ولكن ما إن سارت خطوات قليلة، حتى سمعت زوجة إجبى تتأدبها، وهى تبكى وتتحنن، وترجوها أن تعيد إليها حياة زوجها. وتأثرت أجبونيا ببقاء زوجة إجبى، وأشفقت عليها، فرددت تعاويذها، وأعادت الحياة إلى إجبى من جديد. فسألتهما زوجة إجبى أن تعيد إليه قواه، ولكن أجبونيا رفضت طلبها، وسارت نحو البحر، لتكمل رحلتها، وتقدمت خطوات أجبونيا وثيقة مسرعة، إلى أن وجدت أمامها بحراً هائجاً هادراً، بحراً جباراً قوياً، بحراً لم يعرف عبوره أبداً كان حى. ورأت أجبونيا الأمواج العاتية تتعالى، فذب الغزع فى قلبها القوى، ولكنها كانت تعرف أنه ليس هناك طريق آخر. ووقفت أجبونيا تنظر إلى البحر، فقال البحر لها: «من أنت يا من تلقين فى حضرة البحر القوى، الذى لم يعبره كائن أبداً». فقالت أجبونيا، وقد استجمعت شجاعتهما: «أنا أجبونيا، التى لا نظير لها فى العالم، أريد أن أعبر لأذهب فى طريقى إلى ووينجى، فقال البحر: «أنا البحر القوى، الذى لم يعبره كائن أبداً، أخذك بين أمواجى، وأجذبك إلى أعماقى، إذا جررت أن تعبرى». وشعرت أجبونيا بالغزع مما سمعت، ولكن لم يكن هناك شيء ما يمكن أن يوقفها، فاندفعت متحفزة إلى البحر. وما إن لامست قدميها الماء، حتى أقيمت الأمواج ترتفع من حولها، فتغطى وسطها وصدرها، ورأت أجبونيا نفسها والأمواج ترتطمها، فأطلقت صرخة فزعاً، وصاحت قائلة: «إيه أيها البحر، الذى لم يعبره كائن أبداً».

ثم أخذت فى ترديد تعاويذها. وفى الحال، بدأ الموج يهبط مسرعاً إلى صدرها، فوسطها، فركبتيها، فقدميها، حتى انبسط القاع عارياً، كاشفاً عن أنهة البحر وأرواحه. فأخذت أجبونيا طريقها، عابرة إلى الجانب الآخر. ووصلت أجبونيا إلى الجانب الآخر من البحر، ووقفت تنظر إلى القاع الجاف أمامها، ثم قالت: «فلنكن كما كنا من جديد، وسارت أجبونيا، مواصلة رحلتها، حتى وصلت إلى ملكة الملك السلحفاة. ورأى الملك السلحفاة أجبونيا وهى سائرة، فاقترب منها، ولما تأكد أنها أجبونيا الشهيرة، التى سمع عنها كثيراً، دعاها إلى حيث يقم، وقبلت أجبونيا دعوة الملك السلحفاة، وذهبت معه. وهناك قابلت أوبوين Opoين زوجة الملك، وولديه أليكا Alika، وأريتا Arita». فرحبوا بها، وأكرموا ضيافتها، وقدموا الطعام وبئذ التخليل. وبعدها غلب الفضول الملك السلحفاة، فسأل أجبونيا عما أتى بها إلى هذا الجانب من البحر، حيث لا يعيش بشر على الإطلاق. فقالت له أجبونيا عن سبب مجيئها. فاندھش الملك، ونصحها أن تعود إلى حيث كانت، وقال لها إنه لا يمكن لكائن حى أن يرى ووينجى. ولكنها أصرت على مواصلة رحلتها. فقال لها محذراً: «أجبونيا، لم يذهب فيما وراء مملكتى أحد قط، فهناك يعيش الإله آدا Ada» عظيم القوة، والإله ياسى Yasi» صاحب حجرى الخلق الصغيرين..

ولكن أجبونييا قالت له إنها ستواصل رحلتها، وأنه لا شيء يمكن أن يوقفها. وحملت أجبونييا جعبة قواها الثقيلة بما تحتويه من قوى، وسارت فى طريقها تواصل رحلتها. ويعد أن سارت قليلاً عادت ثانية إلى الملك السلحفاة، وطلبت منه أن يجرب قواه معها، ليعرف من تكون أجبونييا. ولم يأخذ الملك السلحفاة كلمات أجبونييا مأخذ الجد، وقال لها: «أذهبى أجبونييا، وواصلى رحلتك التى تشغل قلبك». فأصرت أجبونييا على تحديها له. فقال لها الملك السلحفاة مغاضباً: «ألم تسمعى عن الملك السلحفاة! إن العالم كله يعرف اسمى وشهرة قوى. إذا كنت تعنين حقاً ما تقولى، فإننى مستعد للقتال، وذهب الملك السلحفاة إلى كوخ عقاقيره وقواه، وسلج نفسه بقواه وعقاقيره القوية وعاد إلى أجبونييا. فقالت له أن يبدأ القتال.

ولكنه رفض قائلاً إنه ذكر بالإضافة إلى كونه سلحفاة. ولكن أجبونييا أصرت على أن يكون هو البادئ. وعندئذ أخذ الملك السلحفاة يردد تعاويذه، فسقطت جعبة أجبونييا من يدها على الأرض، وتفرقت قواها فى أركان العالم، وفى الحال، بدأت أجبونييا تردد تعاويذها، فعادت الجعبة إلى يدها، ثم عادت كل القوى ثانية، واحدة وراء الأخرى إلى داخل الجعبة. وتوقفت أجبونييا، وسألت الملك السلحفاة أن يجرب قواه معها مرة أخرى، ولكنه لم يكن يملك قوة أخرى يقاتل بها أجبونييا، فقال لها: «هل تجربى أنت أقوى ما عندك». فبدأت أجبونييا تردد تعاويذها، وقيل أن تصل إلى النصف، سقط الملك السلحفاة ميتاً، وجاءت كل قواه، ودخلت جعبة قوى أجبونييا. وأخذت أجبونييا جعبة قواها، وتأهبت لمواصلة رحلتها. ولكن صوت أبويدين زوجة الملك السلحفاة أوقفها. كانت زوجة الملك تبكى وتنتحب، وهى ترجو أجبونييا أن تعيد إليها حياة زوجها، وأشفقت أجبونييا عليها، وأعدت إلى الملك السلحفاة حياته. ثم واصلت رحلتها، وسارت تصل ليلها بالنهار، حتى وصلت إلى مملكة الإله آدا «Ada»، وهناك رآها آدا، وقال لها: «أنت إذا أجبونييا الشهيرة، التى سمعت عنها كثيراً»، فقالت أجبونييا: «لا توجد إلا أجبونييا واحدة فى هذا العالم، هى من أكون. ورحب بها آدا، وقال لها إنه لن يقبل أن تجتاز مملكته إنسانة شهيرة مثلاً، دون ترحيب وضيافة، وقبلت أجبونييا ضيافة آدا، وذهبت معه إلى حيث يقيم، فأكرم ضيافتها، وقدم لها الأيام والموز، وكل ما يليق بمائدة ملك إله. ويعد الطعام، قال آدا لأجبونييا: «ما الذى أتى بك أجبونييا إلى هذا المكان الذى لم نسمه قدم إنسان من قبلى؟ ما الذى أتى بك إلى حيث تقيم الأكلة؟». وقالت له أجبونييا عن سبب رحلتها. فقال آدا: «ارجعى أجبونييا، ارجعى إلى حيث كنت. إن ووينجى لم يشاهدها أحد قط، فقالت له أجبونييا: إنها لن ترجع، وسوف تواصل رحلتها إلى ووينجى. وحملت جعبة قواها، وتركت آدا، ولكنها لم تلبث أن عادت إليه، وقالت له: «إننى أنتذاك آدا، لتعرف من تكون أجبونييا، وأخذت الدهشة آدا، الذى لم يتوقع أن يتحدث إنسان ما إلهاً. فقال لأجبونييا: «هل تعطين حقاً ما تقولى؟»، فأعدت أجبونييا تحديها له من جديد. عندئذ ذهب آدا إلى كوخ عقاقيره وقواه، ولكنه وجد كل ما فى آنية العقاقير والقوى، قد تحول إلى دماء. فقال غاضباً: «لا، لن أبالى بهذا أبداً، وواحدة من البشر تتحدانى». وخرج آدا إلى أجبونييا، وقال لها أن تبدأ فى تجربة قواها معه، ولكنها رفضت، وقالت له، «هل تجرب أنت أولاً».

فتحرك آدا غاضباً، ووجه قواه صوب أجبونيا، وفي الحال، سقطت أجبونيا فأقده الوعى. وبدا لآدا أنها قد ماتت: ولكن بعد قليل، عاد إلى أجبونيا وعيها، فرددت تماويدها، وإذا بكل قوى آدا تأتي وتتدخل جميعتها، وفي النهاية سقط آدا ميتاً على الأرض. وهكذا، أحرزت أجبونيا نصراً جديداً، وحملت جمعة قواها، وواصلت رحلتها. وسارت أجبونيا دون توقف، وحيدة في طريق رحب عريض، حتى وصلت إلى مملكة الإله ياسي «Yasi» صاحب حجرى الخلق الصغيرين. وكان ياسي يرى أجبونيا، وهي لا تزال بعيدة خارج حدود مملكته، حتى جاءت إليه، فقال لها: «أنت إذا أجبونيا التى سمعت عنها كثيراً».

قالت أجبونيا: «لا توجد إلا أجبونيا واحدة في هذا العالم، هي من أكون، وذهبت أجبونيا مع ياسي إلى حيث يقيم، وهناك رحب بها، وأكرم ضيافتها، وقدم الطعام النادر، وتبذ النخيل. وبعد الطعام، سأل ياسي أجبونيا عن سبب رحلتها، فقالت له: «لبنى امرأة كما ترى، وقد اتخذت لى زوجاً، منذ أعوام كثيرة، ولكن لم أحمل يوماً، ولم يكن لى طفل، ولهذا أريد أن أذهب إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد، فقال ياسي: «أجبونيا، أرجعى إلى حيث كنت، فلم تر ووينجى كائنات حياً أبداً، ولم تستمع أجبونيا إلى نصيحة ياسي، وقالت له إنها ستواصل رحلتها إلى ووينجى. وحملت جمعة قواها، وسارت في طريقها، ولكنها لم تلبث أن عادت ثانية، وقالت له: «لبنى أتحدثك ياسي، لتعرف من تكون أجبونيا، ولم يصدق ياسي ما سمعه، وقال لأجبونيا أن تعيد عليه ما قالت. وأعادت أجبونيا على ياسي تحديها له، فقال غاضباً: «أنا ياسي، أعظم الآلهة، وأكثرها قوة، كيف تتجرأ امرأة من البشر أن تتحدانى. اذهبي، اذهبي في طريقك، فلن تكونى أبداً نذا لى». ولكن أجبونيا أصرت على تحديها، فذهب ياسي إلى كوخ عقاقيره وقواه، وهناك وجد آنية العقاقير والقوى، وقد تحول كل ما بداخلها إلى دماء. فثار غضب ياسي لتحذير قواه له، وقال: «هذا لن يكون أبداً، إنها مجرد امرأة من البشر، وسيكون لها ما أرادت من نزال». وأخذ حجرى الخلق الصغيرين، وخرج إلى أجبونيا، وقال لها أن تبدأ النزال، ولكنها رفضت، وسألته أن يكون هو البادئ. فوقف ياسي على حجرى الخلق، ووجه قوته صوب أجبونيا. وفي الحال، شعرت أجبونيا بألم شديد فى رأسها، ثم فجأة، انفصل رأسها عن الجسد، وطار عاليًا فى السماء. وظل جسد أجبونيا بدون رأس واقفاً، يحمل جمعة القوى، وفجأة، عاد الرأس ثانية من السماء، والتحم بالجسد، فعادت أجبونيا إلى الحياة من جديد.

وتقدمت أجبونيا نحو ياسي، وسألته أن يجرب معها مرة ثانية. ولكنه لم يكن يملك قوة أخرى، فقال لها أن تجرب هي قواها معه. فأخذت أجبونيا تردد تماويدها، وهي تدور وتدور حول نفسها فى دائرة، موجبة قواها صوب ياسي، وفجأة، انفصلت رأس ياسي عن جسده، وطارت عاليًا فى السماء. وعندئذ، أسرعت أجبونيا، ودفعت جسد ياسي من فوق حجرى الخلق، فسقط على الأرض. وعاد رأس ياسي من السماء، فلم يجد الجسد واقفاً ليلتحم به، فسقط محطماً نفسه على الأرض. وهكذا، هزمت أجبونيا ياسي، وأحرزت نصراً جديداً وأرادت أجبونيا

أن تأخذ معها حجرى الخلق الصغيرين، ولكنها لم تستطع أن تحركهما، أو ترفعهما عن الأرض. ولم تعرف أجبونيا ماذا تفعل، ثم أخذت فى ترديد بعض تعاويذها، وفى الحال، استطاعت أن تحرك حجرى الخلق الصغيرين، وأن تحملهما فوق كتفها. وسارت أجبونيا محتنية تحت ثقل حجرى الخلق. وجعبة قواها، إلى مملكة الديك. وكان الملك الديك يقف فوق سطح بيته، ورأى أجبونيا قادمة، فطار هابطاً إليها، وقال لها: «أنت إذا أجبونيا الشهيرة بين البشر والآلهة». ورحب الملك الديك بأجبونيا، ودعاهما إلى الطعام وتبذ النخيل، وكل ما يليق بملك. وبعد الطعام، سأل الملك الديك أجبونيا عن سبب رحلتها، فقالت له: «لقد اتخذت لى زوجاً منذ أعوام كثيرة مضت، ولكنى لم أحمل أبداً، ولم يكن لى طفل، ولهذا أريد أن أذهب إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد، فقال الملك الديك ناصحاً: «إن تستمر رحلتك إلى أبعد من هنا، فمملكتى هى آخر الممالك، وبعدها لا يوجد إلا الفضاء. عودى إلى حيث كنت، فلم تشاهد ووينجى كأنك حياً أبداً. فقالت له أجبونيا إنها ستواصل رحلتها. وحملت جعبة قواها، وحجرى الخلق، وتركت الملك الديك، ولكنها لم تثبت أن عادت إليه ثانية، تسأله أن يجرب قواه معها، ليعرف من تكون أجبونيا. وكان الملك الديك لا يروق له شيئاً أكثر من عرض القوى هذا، فقال مغاضباً: «أنا الملك الديك، المعروف بقوتى فى العالم كله، أنا ملك آخر ممالك الأشياء التى تبنى، هيا ولتجاهدى قوتى، فلا شيء يروق لى أكثر من هذا». ومزهاجاً طار الملك الديك إلى سطح كوخ قواه وعقائيره، وأخذ يصيح منادياً ما لديه من قوى، ثم طار عائداً إلى أجبونيا، ووقف أمامها، وسألها أن تبدأ النزال. ولكنها رفضت وسألته أن يكون هو البادئ. ولم يرغب الملك الديك أن يطول هذا الأمر، فبدأ النزال بكل قواه. وفى الحال، تجردت أجبونيا من كل قواها، وبدأ الملك الديك فى التفاخر من جديد، فقال: «أنا الملك الديك، من يستطيع أن يواجه قوتى، ولكن وبينما كان الملك الديك يصيح مزهاجاً، كانت أجبونيا تردد تعاويذها، فعادت إليها كل قواها، وقالت أجبونيا للملك الديك أن يجرب معها مرة ثانية بقوة أكبر، فقال لها إن ما جربه معها، كان كل ما يملك من قوى، وأن عليها الآن أن تجرب قواها معه. ورددت أجبونيا تعاويذها، وفجأة، تلجأ اللهب فى مملكة الديك، فاحتترقت عن آخرها، مخلفة وراءها الرماد، وهكذا وبقوة أكثر فى جمعتها، وأصنعت أجبونيا رحلتها، فيما وراء مملكة الديك، آخر ممالك الأشياء التى تبنى. وكان.. حقل شاسع، وشجرة إيرىكو عملاقة، ووقفت أجبونيا مختلفة بين فروع الشجرة. وظهر أنواج من الرجال والنساء، وكان ليف القنب يتناثر فى الحقل، المرأة تكتسه، والرجل يضعه فى مخلاة، ويرجع البشر إلى حيث أتوا، واختلوا، وأصبح الحقل نظيفاً خالياً، وأظلمت السماء، وهبطت إلى الحقل مائدة عظيمة وكبرى عظيم، وحجر الخلق الكبير، ولفق المائدة كانت قطعة هائلة من الأرض. ويرق البرق، وقصف الرعد، وهبطت ووينجى الأم، وجلست على الكرسى، ووضعت قدمها على حجر الخلق، ومن قطعة الأرض، أخذت تخلق البشر، وتلقى بهم فى الجدولين اللذين يجريان إلى حيث يعيشون، وحينما انتهت ووينجى مما كانت تقوم به من خلق، أمرت المائدة والكرسى وحجر الخلق، فصعدوا جميعاً إلى السماء، ثم تأهبت ووينجى للصعود،

وحينئذٍ اندفعت أجبوينبا خارجة من مخبئها بين الفروع، ووقفت أمام ووينجى، وقالت لها: «أنا أجبوينبا، أتحدك ووينجى». قالت ووينجى: «أجبوينبا، لقد كنت أعرف أنك مختبئة بين فروع شجرة الإيروكو، ورأيتك وأنت تغادرين بلدتك، لتقومى برحلتك إلى، ورأيتك وأنت تظهرين الأشياء الحية والآلهة، بالقوى التى منحتك إياها، القوى التى كانت رغبة قلبك، والآن، فإن ما ترغيبته هو الأطفال، ولأجل هذا أتيت تتحدى ووينجى، مصدر قوتك، يا لك من قوة القلب أجبوينبا! لقد أمرت الآن كل القوى التى حصلت عليها، أن تعود إلى أصحابها. وفور أن قالت ووينجى هذا، عادت كل قوى إسمى، وأجى، والبحر، والسحفاة، والإله آدا، والإله ياسى، والديك إليهم. وغلب الخوف أجبوينبا، ولم تستطع مواجهة ووينجى، ففرت هاربة فزعة، وظلت تجرى، حتى قايلت امرأة حاملا، فاغتنبات فى عينيها. وقالت ووينجى: «ليكن هذا، وليكن ألا تقتل الحامل من النساء، وألا تنتهك حرمتها». ثم صعدت إلى مستقرها فى السماء. وكان هذا لأجل أجبوينبا، التى ظلت مختبئة، لا فى أعين الحوامل من النساء فقط، ولكن أيضا فى أعين الرجال والأطفال. وحتى الآن فإن من تراه ينظر إليك، حينما تنظر فى أعين شخص ما، هو أجبوينبا.



تأثير النص الثابت

Albert Peter Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*,
Cornell University Press, 1991, Chapter 10, The In-
fluence of a Fixed Text

نظر هذا المثال للمرة الأولى بعناية لكرم برونن جيكسون
Roman Jakobson في عهد ميلمان بارى (١١ أكتوبر
1٩٦٦) بالكتاب «جونا لوجرام، ومسوري مهور، جزء ٢»
Hague and Paris Mouton

تأليف: ألبرت لورد

ترجمة: د. إبراهيم عبدالحافظ

- (١) لورد ألبرت، ١٩٦٠.
(٢) على الرغم من سوء الفهم الذي ساد في
القرى الصغيرة التي عمل بها «ميلمان
بارى» في أوائل الثلاثينيات، فإن
مجموعة «ميلمان بارى» المحفوظة
في مكتبة «رايدر» في جامعة
«هارفارد» تدرى على بعض النصوص
التي نسخت من كتب الأغاني
المنشورة، وهي مجموعات صغيرة مما
بلغ في مجمره أكثر من ١٢٠ ألف
نص. وقد ثبت أن تلك الأغاني - التي
كانت محفوظة من نصوص ثابتة -
قليلة بالمقارنة مع غيرها، لأن «بارى»
كان قد اتخذ خطوة مهمة وهي عدم
الجمع من الذاكرة الذين كانوا يحفظهم
من المجموعات المطبوعة. أما تلك
الأغاني التي تسربت خلال المجموعة
بسبب عدم ظهورها، فقد أثبت أنها
ذات قيمة كبيرة في البحث، وكان
شهورها في المجموعة على طارئة، فقد
أرسل بحسبها إلى «بارى» دون طلب
منه، ومع ذلك فإنها تدر مفيدة.
(٣) لقد أخذنا «فوك كارازنتش» بالكثير عن
«يودروچوفتش» في مقدمة مجموعته
المنشورة عام ١٩٥٨، ٤: ١٠-١١.

حاولت مبدئيًا في كتاب «مغنى الملاحم» The Singer of Tales أن أصف
أعمالًا ذات شفاهية تقليدية، وهو نوع لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير عليه
إطلاقًا، أو لم يكن لها وجود من الأساس^(١). ولقد كانت معرفة عملية
التأليف والتناقل الشفاهي في شكلها النقي ضرورية لفهم هذه النصوص،
مثلما هي الحال بالنسبة للقاصد الهومرية، التي نستطيع القول - بكل ثقة -
إنها دونت قبل أي نصوص أخرى، في عصر سابق على الجمع المبدائي.

وعندما تدون النصوص ويتاح لأولئك المغنين والرواة الذين يغنون القصص أو يروونها،
فإنها في شكلها الثابت تترك تأثيرًا ما على التقاليد. ومع المسألة الهومرية، فإننا ندرس ظاهرة
مختلفة إلى حد ما عن هومر نفسه وعن الأيروس (مغنى الملاحم أو المتشد). وإن إدراك هذا
الفارق أمر مهم، خصوصًا بالنسبة للصور الوسطى في أوروبا، حيث نعالج إلى حد بعيد نصوصًا
تأثرت بنصوص ثابتة عاشت من قبل. حينئذ، يدور التساؤل: على أي نحو تؤثر النصوص
المكتوبة على التقاليد الشفاهية؟ إنني أود في هذه الورقة أن أتوجه نحو هذا السؤال باختصار، وأن
أختبر بعض الأدلة التي طرح عن طريق استخدام المادتين في مجموعة «ميلمان بارى»
للأدب الشفاهي^(٢). وسوف أحصر مهمتي هنا في التأثير النصي أو القولى تقريبًا.

إن أكثر الأغاني شهرة في الحصيللة الأقدم التي جمعت بواسطة «فوك كارازنتش» في
الربع الأول من القرن التاسع عشر، تلك التي جمعت من «كازان»، «يودروچوفتش» من
«جاكرو»، «هيريكوفينا»^(٣). ومن بينها ثلاث عشرة أغنية من «يودروچوفتش» في الجزء
الثاني من مجموعة «كارازنتش»، وهو القسم الذي يحتوى على الأغاني البطولية للفترة
الأقدم زمنيًا^(٤). وهناك نص واحد على الأقل من هذه الأغاني الثلاث عشرة مقابل لتظير
له في مجموعة «ميلمان بارى» Milman Parry عدا نص واحد فقط ليس له مقابل فيها.
ولقد اختبرت هذه النصوص جميعًا، وقمت بإجراء مقابلة بينها ونصوص كارازنتش؛ لكي
أقرر مدى التأثير الذي حدث لها، إذا كان هناك تأثير للنص المدون على الأغاني التي
جمعت، بعدما يزيد عن مئة عام تقريبًا.

ومن الجدير بالذكر أن «بودروچوفتش» لم يكن ينشئ قسمه، فقد كان يسميها، ويلاحظ كارازدتش أن (الأغاني التي كانت للنساء والبطلات محفوظات من ظهر قلب، كما لو أن شخصاً يقرأها من كتاب، حتى إن البيت الشعري، والسطر يمكن التعرف عليها، وقد كان الكبار يسمعون الأغاني للأطفال بدلاً من غنائها، وهناك الكثير من الرجال والنساء الذين يسهلون بالصيغة لهم أن يسموا الأغنية بدلاً من أن ينوها).

(٤) كارازدتش، ١٩٥٨.

وفي هذا المقام، فإنه يمكن أن تقسم نصوص «بارى» إلى ثلاث مجموعات (فصائل) غير متمماية. فهناك بعض النصوص (فصيلة أ) التي يبدو أنها مستقلة تماماً عن تقاليد «كارازدتش». وهذه الفصيلة (أ) تثبت أننا نستطيع القول بأن أغانيها لم تتأثر بأي مجموعة مدونة أخرى، وتظهر أنها نقية تماماً في شفايتها التقليدية. وفي الفصيلة (ب) - وهي أكبر نوعاً ما من الفصيلة (أ) - وضعت النصوص التي تظهر تأثيراً مميزاً بمجموعة «كارازدتش» المطبوعة. أما الفصيلة (ج)، فإنها تتحدى على النصوص التي تعد حالة من النسخ التام، أو الحفظ الحرفي من الكتاب. إنني أنوي أن أختبر نصاً واحداً على الأقل من كل فصيلة من هذه الفصائل، للرى بالضبط الاختلافات القائمة بين النصوص الأحدث والنصوص الأقدم. ولهذا، فإنني أبدأ بالفصيلة (ج) من نصوص مجموعة «بارى» الأكثر حداثة من حيث الجمع الميداني.

كان «آدم بارى» قد نشر بعض الملاحظات التي أملاها والده «ميلمان بارى» في «دبرو فيليك» بوصفها تعليقاً على الأغاني الست الأولى التي جمعها من «دبرو فيليك» عام ١٩٣٣. وقد ذكر «ميلمان بارى» في هذه الملاحظات بعض التعليقات في موضوعات متفرقة علت له، بينما كان يقوم بالعمل الميداني ويكتسب الخبرة بمرور الوقت في فهم الأغاني، وفهم عملية التآنيث والتناقل التقليديين. وكتب في ٣ ديسمبر ١٩٣٤ بعض الملاحظات في موضوع تأثير النص الثابت على مجموعته «تسور هوسو» Cor Huso (الاسم الذي أطلقه على هذه الكتابات). ومن بين التعليقات التي لم تنشر كتب هذه الملاحظات عن المغنى «ميلوفان فوجيتش» Milovan Vojicic من «تيسنج هرسوفينا» قال: «أخبرني ميلوفان بأنه أثناء دراسته في المدرسة كان يقرأ كل ما يقع تحت يديه من مجموعة البهجارايس Pjesmarice (كتب الأغاني)». وقال ذات مرة، إنه كان يمتلك مجموعة كبيرة خاصة به من هذه الكتب، ولكنه قام ببيعها بملغ عشرة دينارات للكلو، عندما ضاق به الحال وأصبح فقيراً. وإلى أستطيع الحكم، من خلال الحوارات التي أجريتها معه، بأن حصيلة من الأغاني الصربية التقليدية كانت كبيرة جداً، كما أستطيع أن أقرر أيضاً أن قصة زواج الملك فوكاشين The Wedding of King Vukasin (نص رقم ٢٩) التي سجلتها له وطلبت منه أن يكتبها لي، قد تعلم نصوصها حرفياً، وأنها لا تختلف كثيراً عن النص الأصلي الثابت، سوى في الحذف، أو إعادة ترتيب بعض الأبيات، أو في تغيير أماكن بعض الكلمات، أو تغيير بعض الألفاظ في العبارة فقط (انتهى نص بارى).

سأوضح فيما يلي بالتفصيل أنواع الاختلاف التي ظهرت في تجربة أخرى في أغنية أرسلها «ميلوفان» إلى «بارى» في «كيرك لاند هاوس» جامعة «هارفارد» Kirk land House Harvard University. ففي شتاء عام ١٩٣٣-١٩٣٤، نسخ «ميلوفان» بنفسه نصاً لقصة «ناهود شمعون» Nahod Simeon وأرسله من «تيسنج» بالبريد في ١٩ فبراير ١٩٣٤ إلى «بارى» في «كيرك لاند هاوس» جامعة «هارفارد»^(٥)، ويقع نص «كارازدتش» المسجل من «بودروچوفتش» في ١٩٧ بيتاً، بينما يقع نص «ميلوفان فيجيتش» في ١٩٨ بيتاً من الشعر، أما البيت المضاف، فهو البيت الأخير: «وأصبح شمعون الشاب ولياً، ومن بين الـ ١٩٧ بيتاً الباقية، هناك ١١٦ بيتاً تطابق حرفياً مع نص «بودروچوفتش» و٧٩ بيتاً منها قريبة تماماً، وإثنان قريبان في المعنى، ولكنهما صيغا في مفردات مختلفة، كما لم تحذف أية أبيات من مجموعة «كارازدتش».

وتتكون مجموعة الأبيات القريبة تماماً لميلانها في نص «كارازدتش» الاختلافات الطفيفة في النطق، فعلى سبيل المثال: «أورانجو» بدلاً من «أورايغر»، «ناماستير» بدلاً من «ناماستير»، «جيفاندليج» بدلاً من «يفاندليج»، «نافاتي» بدلاً من «زاناتي»، وهكذا. وقد فصل «ميلوفان» استخدام الأشكال المضادة للمضائر «تبي» «tebi» و«ميلي» «meni» بدلاً من «تي»

(٥) السابق، ١٩٥٨، جزء ٢، رقم ١٣، ونص بارى رقم ١٢٠.

= أنت للمفرد، وجاء = أنا عن الأشكال العامية «tebe» و«mene» واستخدم الشكل دوجين «dogin» بدلاً من «dogat»، ومعناها الحصان الأبيض.

وفي عدد من الأبيات، استخدم حرف جر معين بدلاً من سواء. فعلى سبيل المثال «Na obalu» بمعنى على الشاطئ، بدلاً من لفظة نص كارازدنتش «podobulua»... إلخ.

وهناك حالات أخرى تغيرت فيها مفردة واحدة كما يلي:

١ - تفسير الشكل اللفظي مثل: «posjede dogina» بدلاً من «usjede dogata» أى امتلأ حصانه الأبيض mounted his white.

٢ - تجنب الشكل اللفظي المهجور، مثل: «misli» بدلاً من «mlidijase» أى فكر، thought.....

٣ - إبدال نص أو كلية محل أخرى، مثل:

«divno odijelo» أى «wondrous clothes» بدلاً من اللفظة الثابتة فى نص «بودرو جوفتش» «svjetlo odijelo» بمعنى «bright clothes»...

٤ - وفى مناسبة واحدة، اضطر «ميلوثان فيجيشتش» أن يغير وفقاً لوزن البيت، ففضل صياغة جديدة فى السطر الخامس، وفى هذه الحالة، فقد فصل الجمع بين فعلين من أصل واحد عن فاعل اسم من أصل واحد أيضاً، وكل هذه الحالات تعد البدائل فيها إجحلاً طبعياً. وأما المنطقة الأكثر درجة فى التغيير (وهى التى وضع تحتها خط فى نص «فيجيشتش» فى مجموعة «بارى»)، فإنها تقع فى الأبيات ٢٣-٢٧ وهى:

لما بلغ سن ثلاث سنوات

أصبح مثل غيره ابن السابعة

لما بلغ سن سبع سنوات

أصبح مثل غيره ابن الثانية عشرة

ولما بلغ سن اثنتى عشرة

أصبح مثل غيره ابن العشرين

إنه كان من المفيد أن نرى بالضبط الحد الذى تظهر به التنريعات فى نص «فيجيشتش» عن مقابلها فى نص «كارازدنتش»، ولكن على الرغم من هذا فاللغاصيل التى ذكرناها، تظهر أن الاختلافات محدودة، وتظهر لنا أيضاً أن نص «فيجيشتش» قريب إلى نص «بودروجوفتش». وهناك بيتان اثنان فى نص «فيجيشتش» يبدو أنها تلتقى فى المعنى العام مع نص «كارازدنتش»، ولكن الاختلاف بينهما كان فى المفردات فقط، وهما البيتان ٣٧، ١٦٣.

يكرر «بودروجوفتش» فى هذين اللوجين من الأبيات المعنى الذى جاء فى البيت ٣٦ فى النصف الأول من البيت ٣٧، وأضاف إلى البيت نفسه (٣٧) فكرة جديدة هكذا... «قفز ناهرد شمعون، أبعد من أقرانه، قفز أبعد، وقذف الحجر». وقد استخدم «فيجيشتش» ما يساوى هذا تماماً، ولكنه ليس التركيب نفسه، فقد جعل الفكرة الثانية وهى قذف الحجارة، متساوية فى الطول مع الفكرة الأولى «قفز ناهرد شمعون أبعد من أقرانه/ وقذف الحجارة من فوق كنفه، أبعد من أقرانه». والاختلاف هو فى الاقتصاد فى طول البيت الشعرى أكثر



مذه اختلاف فى المعنى. أما فى البيت ١٦٣، فيقول برودروچوفتش: «وترجل شمعون من فوق جواده الأبيض، بينما يقول فيجيشتش: «وقفز شمعون من فوق جواده الأبيض، وكلاهما يعنى أن شمعون ترجل من فوق جواده الأبيض، وإن كان تركيب البيت قد اختلف، لكن المعنى هو نفسه.

ومهما يكن أمر هذه التغيرات، فإنها لا تكاد تذكر، ولا نلاحظ تغيراً فى المعنى، ولكن للناسخ فى كل رواية منها اعتمد على طريقته هو فى استخدام عبارة معينة، أو صيغة ما أكثر من غيرها. فإذا علمنا أن هو نفسه مفن، لأدركنا أن هذه التغيرات الطفيفة هى فى الاتجاه الطبيعى للمبارات والفردات، التى يوظفها هو فى غذائه الخاص به.

وأما مثال المجموعة (ب)، فقد اخترت له حالة غير عادية إلى حد ما، وهى أغنية سجلت فى الغناء الطبيعى فى أغسطس ١٩٣٤. كان المعنى هو «إيلجا ماندانرتش، Ilja Mandaric من «فيربلك». وتقع روايته لأغنية «ماركو كرا لجيفيتش وموسى كسدزيجا» Marko Kraljevic and Musa Kesedzaja» المعروفة فى ٣١٢ بيتاً شعرياً بالمقارنة مع نص كارازدنتش الذى يقع فى ٢٨١ بيتاً^(٦). وهناك ما يقارب الخمسين بيتاً من المائة الأولى، تعد صورة طبق الأصل للأغنية وتقدر من أبيات كارازدنتش أو تطابقها تماماً، ويمكن مقارنة هذا العدد من الأبيات بحالة إل ٩٩٪ التى ظهرت فى المجموعة (ج) السابقة. بينما كان هناك ١٢ بيتاً مفقودة فى نص بارى، و٢٣ بيتاً أخرى ليست موجودة فى نص كارازدنتش، و٢٥ بيتاً يمكن أن يكون بينها تطابقاً، فيما عدا بعض التلويحات الطباعية فى كلا النصين، ونستطيع أن نتتبع هذا الاختلاف من خلال المقارنة التالية:

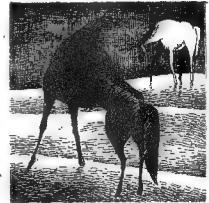
كارازدنتش

أرج، يا إلهي العزيز، الحمد لله على كل شيء
كان موسى أربانا يحتسى القمصر
فى حانة بيضاء فى استانبول
وعندما انتهى موسى خمسه
وصار مغموراً، بدأ يتكلم
.....
إنه سمع سبع سنوات الآن
خدمت فيها السلطان فى استانبول
ولم أكسب جواً واحداً أو أسلعة
أو معطفاً جيداً، أو حتى مستعملاً
عن طريق إغلامى التسام
.....
سوف أترد إلى شاطئ البحر
سوف أخلق الموانئ
والطرق إلى الشواطئ
.....
سوف أبني برجاً على الشاطئ
وحوّل البرج خطاطيف حديدية
سوف أخلق قصائمه وحجابه
وكل ما قاله التركى عندما سكر
فعله عندما أفنق
فرسوب شاطئ البحر
وأغسلق الموانئ

بارى

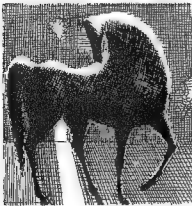
.....
كان موسى قاطع الطريق يحتسى القمصر
فى حانة بيضاء فى استانبول
وعندما انتهى موسى خمسه
وصار مغموراً، بدأ يتكلم
«يا إلهي العزيز، الحمد لله على كل شيء»
إنه سمع سبع سنوات من الأيام
خدمت فيها السلطان فى استانبول
ولم أكسب قرشاً واحداً أو فلساً
أو أى شيء جديد أو مستعمل
عن طريق إغلامى التسام
ليت أبنا ميا ولدتى
ولكن بعض الأفراس البديوية
سوف أشرد سوب شاطئ البحر
سوف أخلق الموانئ
والطرق إلى الشواطئ
هناك نمر الأسواى الإمبراطورية
ما يزيد عن ثلاثمائة جمل سنوياً
سوف أستولى عليها للناس
سوف أبني بيتاً على الشاطئ
وحوّل البيت خطاطيف حديدية
سوف أخلق قصائمه وحجابه
وما قاله التركى عندما سكر
فعله عندما أفنق
شرد إلى شاطئ البحر
وأغسلق الموانئ

(٦) نص بارى رقم ٥١٧، ونص كارازدنتش، جزء ٢، رقم ٦٦.



والطريق على الشباطين
حيث نمر الأموال الإمبراطورية
ثلثمائة جمل في العام
أخذها موسى كلها لنفسه
وبنى برجاً على الشباطين
وحول البرج خطاطيف عديدة
وخلق تماثولة السلطان وحجابه
عندما أزعجت الشكوى السلطان
أرسل خلفه الوزير شويرلنش
ومعه ثلاثة آلاف جندي
عندما وصلوا إلى الشباطين
دمرهم موسى جميعاً على الشباطين
وأسير الوزير شويرلنش
وربط يديه خلف جسمه
وربط رجله تحت جواده
ثم أرسله إلى السلطان في استانبول
بدأ السلطان يبعث عن الأبطال
ووجد بمبالغ طائلة
لمن يكسب موسى كطابع الطريق
وكنى ذهب أهد إلى هناك
لا يصد أبداً إلى استانبول
وأزعج السلطان ذلك
ولكن هوذا شويرلنش قال له:
سيدى سلطان استانبول
إذا كان كرايزلنش ماركو هنا الآن
للكسب موسى كطابع الطريق
ونظر إليه السلطان شذراً
وانهمست النمر من عينيه
إن الأمر يا هوذا شويرلنش
لماذا تذكر كرايزلنش ماركو؟
هستى بعد أن تعلمت عقابيه

والطريق على الشباطين
حيث نمر الأموال الإمبراطورية
ثلثمائة جمل في العام
أخذ كل الأموال لنفسه
وبنى برجاً على الشباطين
وحول البرج خطاطيف عديدة
وخلق تماثولة السلطان وحجابه
ولكن أزعجت الشكوى السلطان
الشكوى من موسى السلطان
بدأ السلطان يبعث عن الأبطال
ولكن كل من يذهب إلى هناك
لا يعود إلى استانبول مرة أخرى
قتلهم موسى جميعاً على الشباطين
أرسل خلفه الوزير شويرلنش
ومعه ألفي عشر ألف جندي
عندما وصلوا إلى الشباطين
دمرهم موسى جميعاً على الشباطين
وأسير الوزير شويرلنش
ثم ربط يديه خلف جسمه
وأرسله مقيداً إلى استانبول
أوج، بدأ السلطان يبعث عن الأبطال
ووجد بمبالغ طائلة
ولكن عندما رأى الوزير شويرلنش
هذا قاله للسلطان
استمع لي، يا سيدى السلطان
إذا كان كرايزلنش ماركو هنا الآن
للكسب موسى كطابع الطريق
وقال السلطان العبد
لا تلهو بكلام ناهى، يا وزير شويرلنش
لقد تعلمت عقاب ماركو



يظهر المثال السابق لنا نماذج مشابهة لما رأيناه في المجموعة (ج)، وتعبارة أدق، هناك بعض الأبيات المتطابقة، وبعض الأبيات الأخرى القريبة جداً. وأما الجديد في هذه المجموعة، فهو وجود بعض الأبيات في نص «بارى» لم تكن موجودة في نص «كارازدش»، والعكس بالعكس. ويجب علينا أن نلاحظ، مع ذلك، أن الأبيات الجديدة في نص «بارى» تتكون من الآتى:

١ - أبيات التعجب، مثل: «يا إلهى شكرًا لله على كل شيء». مرتان.

٢ - أزواج تقليدية متعادلة من العبارات، توضح القسم الذي قطعته موسى على نفسه «ليت أمادا ولدنتي، ولكن بعض الأفراس البدرية».

٣ - ثلاثة أبيات تتضمن سرقة الكنز الإمبراطوري... وهي أبيات ليست موجودة في نص «كارازدتش» في الموضع نفسه من النص، ولكنها ظهرت في موضع محدد آخر جاء قسيما بعد «باري»، أبيات ١٧-١٩ التي تقابل مع الأبيات (٢١-٢٣) من نص «كارازدتش».

٤ - تتضمن أبيات ماري مصير أولئك الجنود الذين ذهبوا لملاقاة موسى، وبالتحديد الذين لم يعودوا من استانبول، وليس لها مقابل في الموضع نفسه من نص «كارازدتش» على الرغم من ظهورها في مكان آخر من النص («باري»، البيت رقم ٣٦، والأبيات ٣٧-٣٨) تقابل أبيات «كارازدتش» أرقام (٣٩-٤٠). ويجب أن ننتبه أيضاً إلى التقابل بين الأبيات (٤٩-٥٠) في نص «كارازدتش» ذات القافية نفسها في الأبيات (٥٦-٥٧) من نص «باري». وباختصار، فإن خمسين بيتاً من الشعر ليس بها إضافات محددة. وأما التغيرات الطفيفة، فهي إما أبيات تعجبية، أو تفصيلية. وهناك عناصر موجودة في مكان ما في أحد النسخين، وفي مكان آخر من النص الثاني.

وعلى الرغم من أن المعنى على وعى تماماً بالنص الثابت، وأنه قام بحفظه جزئياً، فإن للنص كان قابلاً للاستكمال تماماً، وأمكن الابتعاد عنه.

إن باقي القصيدة (القصبة) يسير على الملوال نفسه من حيث الأبيات المتشابهة، والمتعارضة، والمتطابقة، وسواء بالحذف أو الإضافة والاختلاف في الترتيب، ولم يغير «ماندارتش» شيئاً يستحق الذكر فيما يتعلق بالقصة. لقد حذف التصنيف الذي وجهته «فيلا» Viln لماركو لقيامه بالقتال يوم الأحد (فيلا هي أنثى مجلحة تمثل روح الجبل) ولكن كل من صوت «فيلا»، والممكن المختص موجودة في النص، بالإضافة إلى القلب ذو الرؤوس الثعالب الثلاثة. وقد خدم «ماندارتش» أغنيته بالتعليق على الثعبان الذي كان سيسبب بعض المتاعب لماركو إذا هو أيقظه. وهكذا حذف النهاية التي أتى بها بودريجوفتش حيث يحضر ماركو رأس موسى للسلطان فيجزع منها، وبدلاً من ذلك ينهي «ماندارتش» نسمه بخطاب يوجهه إلى جمهوره من المستمعين قائلاً:



أنتم يا إخوتي الأعزاء هناك...

هذه أغنية غنيتها على شرفكم

إنى أطلب العفو من الله لنا، فليسامحنا الله

وليس هناك أكثر من ذلك.... ولا...

ربي يمتع الصحة لكل من استمع لي

ويمنحها لكل من لم يستمع لي

ليس هناك أكثر من هذا

ولم يكتب القلم أكثر من ذلك

لأن الكاتب أصابه صداع

ولم يكن لديه حبر أو ورق

إن اعتماد «ماندارتش» المتحم على نص «كارازدتش» واضح جداً، على الرغم من أن أغنيته (قصته) تظهر ميلاً منه إلى أن يعبر بكلماته هو، ويصيغه الخاصة به، وهو اتجاه

بل ذو الرابعة والعشرين
وعلم، بل، القيصصر ذلك اللقيط
علمه في مدارس كثريرة

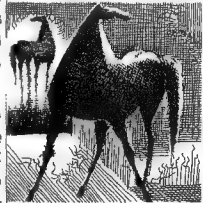
وتعلم شمعون أن يقرأ بصورة طيبة
.....

هذه القطعة من نص «بيزوركا» هي أقرب للقطع إلى ما يقابلها في نص «كارازدنتش»، وكما رأينا من قبل، فهي الأغنية نفسها في نص «فيجوشتش» السابق (عند مقارنة المجموعة ج). ومع ذلك، فإن نص «بيزوركا» ليس قريباً تماماً إلى نص «كارازدنتش»، كما كان الحال في نص «فيجوشتش»، فهناك عشرة أبيات لا مثيل لها في نص «كارازدنتش»، ولثان في ذلك النص لا مقابل لها في نص «باري». وعندما توجد أبيات متوازية، فإن ألفاظها تكون مختلفة في معظم أقسام البيت الواحد، كما نلاحظ ذلك في الكلمات المخططة.

إن عصب هذه القطعة هو الإخبار عن ظاهرة نشأة اللقيط وهي «تيمة» (فكرة) «theme» مشتركة، كما أنها قيمة معروفة. وفي الحقيقة، فإن التوافق الدام في القسم الذي اقتطفناه لا يشير بالضرورة إلى علاقة مباشرة بين نص «كارازدنتش» ونص «باري». إنها ببساطة تشير إلى مجموعة من التلميحات لفكرة معروفة أو معتادة. وعلى الرغم من أن القصة نفسها تعالج قصة «ناهود شمعون»، فإنها تخبرنا باختلافات تامة، على الرغم من علاقتها القصصية بها. ويتحدث نص «كارازدنتش» وأغنية «بودروجوفيتش» كلامها عن طفل وجد في سلة على شاطئ الدانوب برأسه قميص قام بتربيته في مصيدة. ولم يكن لهذا الطفل أي علامة تميزه عن باقي الأطفال. أما قصة «بيزوركا»، فإنها تتكلم بطفل وجد في كرمه على يد الإمبراطور المصري «سيشبان» Scephan وزيره «تودور» Todor. وفي هذه الرواية، يظهر له علامات تميزه وهي، شامة (نجمة) على جبهته، وشعر ذئب على كتفيه، ورسم سيف على فخذه، والنار تطلق من بين أسنانه، وعندما شاهد سيشبان هذه العلامات. قرر الاحتفاظ بالطفل، حيث كان لديه ابنة واحدة تدعى «شيفجيتا» (Cvjeteta) الجميلة.

وفي الأغنيتين كلتيهما، يعيش الطفل طفولته البكر، كما نفهم من القطعة المتقطعة. أما في قصة «كارازدنتش»، فإن الأطفال الآخرين يحبرون اللقيط بجهله بالديه. ونتيجة لذلك، طلب «شمعون»، الإذن له بالخروج للبحث عن والديه، وظل يهيم على وجهه بحثاً عنهما دون جدوى. وفي طريق عودته، تراه ملكة «بوديم» Budim فتستدعيه إلى قلعته، وعندما يكثر «شمعون» من الشراب ويسكر، ترقد الملكة معه. وعندما يشرق في مفارقة القلعة في اليوم التالي يتذكر أنه نسي إنجيله، فيعود إلى القلعة ليأخذه، وهناك يجد الملكة تقرأ الكتاب وتلتحب، فقد أدركت أنها أم شمعون. يعود «شمعون» إلى الدير، ويعترف بخطيئته للقسيس «أبوت» Abbot الذي يأمر بإلقائه في السجن، ويلقي مفتاح السجن في نهر الدانوب. وبعد تسع سنوات يتذكر القسيس «شمعون» اللقيط، بينما يصطاد بعض الصيادين السمكة التي ابتلعت المفتاح. وعندما يفتح باب السجن، تكون الشمس مشرقة داخل السجن، بينما «شمعون» جالساً على مائدة ذهبية ويبيده الإنجيل.

وفي قصة «بيزوركا» بعض النقاط التي تلتقي فيها مع نص «بودروجوفيتش» منها مكان معايرة أصدقاء «شمعون» له، فقد حل محله «تودور» الوزير والابن عشر دوقاً الذين شعروا بالغيرة من «شمعون» بسبب تفضيل الإمبراطور «سيشبان» له. ومن ثم، يخطبون لإستاقه، كما يسمعون الخمر لشمعون، وعندما يفقد الوعي، يضعه الأمراء في السرير مع ابنة الملك «شيفجيتا». ويلاحظ التشابه الأساس بين الشراب والسرير، ومع ذلك، يحكم على الاثنين بـ«اعتراف جريمة الزنا بالمحارم أو سفاح القرى».





(١) لدراسة قصة «ناهود شمعون» في سياق أوسع، انظر: لوردي ألبرت، ١٩٧٨، ص ٣٤٠-٣٤٨.

ويلعن الإمبراطور كل من «شمعون» و«شفيچتا»، ويأمر بأن يشق على جذع شجرة من أشجار البرتقال جرداء الأغصان في حديقة القصر. وفي اليوم التالي، تتلفخ الشجرة عن كنيسة تمتعها، وفي الكنيسة شابان يحملان صليبين بأيديهما. وهذه بالطبع نهاية متعددة الشكل للنص «كارازدنتش».

أما عند «بيزوركاه»، فإن القصة تستمر بإعدام الوزير والدوقة السبعة، وفي اليوم التالي لشقهم نذبل شجرة البرتقال، ويظهر تحتها بحيرة من الدماء، وفيها الوزير والدوقة السبعة والكاس الذي سميوا به شمعون.

وبالنظر إلى عدم التلاقي الواضح في مشاهد هذين النصين، وفي السمة التقليدية لمشاهد شابههما، فإنه من الواضح أن أغنية «بيزوركاه» لم تتأثر مباشرة بنص «كارازدنتش» المائل أمامنا.

إن أغنية «بيزوركاه»، مع ذلك، قد جمعت عناصرها من قصص أخرى كانت متداولة في المأثورات، وفي تكوينات، وإعادة تكوينات لها تبرز ظهور أغنية «بيزوركاه»^(١). لم يكن ذلك إذن تأثير من أي نص بعينه كما أثبت، ولكنه على نحو آخر، أحد أعمال الأدب الشفاهي التقليدي العادية.

عندما ندون أغنية قصصية طويلة، ويتاح بطريقة، أو بأخرى، نص ثابت لها لمفن تقليدي، فإنها قد تؤثر في بعض الشعراء المسلمين بطريقة مباشرة، وبطريقة غير مباشرة في البعض الآخر. وعندما ينسخ هذه الأغنية مغن يستطيع الكتابة، فإنه يقوم بإجراء تغييرات فيها تتجه في بعض أبياتها نحو الصيغ التي اعتاد عليها في غنائه الخاص به، وفي حالة ما أن ينسخ مغن نصاً ما، فإنه يبقى مغنياً تقليدياً إلى حد ما. وعندما يحاول هذا المغنى أن يحفظ نصاً مدوناً، فإن تدريبه الأساسي يظهر من خلال الحفظ، ويساعده على إعادة تركيب أبياته طبقاً لمعادته الإبداعية الخاصة، كما أنه يرتب هذه الأبيات بالطريقة التي تعلمها من قبل عندما كان صغيراً.

إن هناك درجات للعلاقة مع النص الثابت. ففي أحد أطراف التدرج، وفي أعلى نقطة منه، تأتي الأغنية المسقطة عن النص المدون. وفي أحسن أقسام التدرج، تأتي الأغنية ذات التقاليد الشفاهية النقية. وتضم قيمة هذه الأغنية بصورة كبيرة لأنها نادرة. أما في الطرف الآخر من التدرج، فتوجد الأغاني المسقطة عن النص الثابت المطبوع. وقد لاحظنا بعض المستويات بين هذين الطرفين. ولا تستطيع النصوص المسقطة عن ظهر قلب أن تدلنا على التقاليد النقية، أفضل مما يدلنا عليها النص المدون ذاته، وذلك لأنها تكون «نسخة» منه، كما يستطيع الباحثون عن طريق الرواة، وعن طريق الأغاني (القصص) التي تأثرت بالنصوص المطبوعة أن يعرفوا الكثير عن حياة التقاليد في حالة تأثرها بالتغييرات الثقافية في المجتمع التقليدي، وذلك على الرغم من حفظ هؤلاء الرواة لهذه النصوص عن ظهر قلب.

وقد اختبرنا قبل قليل ماذا يحدث في المراحل الأخيرة لانحطاط التقاليد، عندما تكتب النصوص بواسطة التدوين، وعندما تبذر هذه النصوص المدونة في المجتمع المتعلم، أو نصف المتعلم. لقد أوضحت نتائج الحفظ العرفي الحقيقي؛ إنه في تضاد مع الأغاني التي «تؤلف وفق الأداء» في التقاليد الحية. والدليل الذي قدمته، يوضح السمات الواضحة للتقاليد في فترة إبداعها الحقيقية.



فصل خاص

عن حكاية القط ذى الحذاء

تأليف: ماتياس فولر

فالتراود فولر

ترجمة: أحمد فاروق

«سمع القط صليل العربة الملكية فوق الجسر
فجرى إلى الملك وتحدث إليه قائلا: مرحباً
بجلالتكم في قصر الماركيز دي كاراباس،
من «حكايات أمي الإوزة» لشارل بيرو.

لكننا انتقينا حكاية محبوبة ومعروفة لدى الجميع وليس
مجرد أثر أدبي يشار إليه بشكل عارض؛ إنها حكاية «القط ذى
الحذاء» فقد تكرر ظهورها في تأملاتنا السابقة، فالحيوانات
المعينة التي تقف بجانب الإنسان موجودة في الحكايات
السحرية القديمة ووجدتها في حكايات الحيوان أكل، وهي
حيوانات منزلية أو حيوانات متوحشة كالدب مثلاً. ويعد
احترام الإنسان لكرامات الحيوان وقدرته في الحكاية الشعبية شيئاً
طبيعياً. فاقترصاد الصياد ويليهِ راعي الماشية والفلاح كان
مرتبطيناً بالحيوان سواء كان ذلك حيوان صيد أو أحد الماشي.
لقد كانوا على اتصال وثيق بالحيوان، راقبوه وأضفوا عليه
ومايزالون يصفون عليه صفات إنسانية أو سحرية إنسانية.

ومع ذلك فالعنوان يمكن أن يقدمه فقط حيوان ذكي ونافع
للإنسان، والقطعة تنتمي إلى تلك الحيوانات، ويكتفي فقط أن
نتذكر الاحترام الذي أبداه قدماء المصريين لهذا الحيوان. وقد
رأى بعض العلماء من بينهم يوهانس بولنه أن سلف القط هو
كائن من العالم السفلي Troll الثرول (جنى قزم بأنف
أفطس). لكن هذه المقولة تبدو غير مؤكدة لأسباب عدة.
فهناك في الحكايات الشعبية حيوانات معينة أكثر من عقاريت
الثرول أو كانتات العالم السفلي، بالإضافة إلى أن الثرول يحيلنا

هناك أبحاث شائعة عن انتشار حكاية ما، وعلى
وجه الخصوص تلك الأبحاث من قبل أصحاب المنهج
التاريخي - الجغرافي، وقد كان أنتي آرنا هو أول
من بدأ هذه الدراسات بالتطبيق على حكايات من
طراز «حيوانات متجولة» (AsTh 130)، وكلنا نعرف
حكاية «موسيقى بريمن». ولا يهمنا هنا أن نقوم
بحصر الصياغات المتعددة لحكاية ما في محاولة
لإعادة بناء شكل أصيل لها، وهو أمر يبدو متعذراً
بالنسبة لنا. إن ما يهمنا هو أن نلقى الضوء على
تطور إحدى الحكايات.

وستظل متابعة تاريخ تطور الحكاية الشعبية بشكل عام هي
شاغلتنا الأكبر، إننا نحاول تتبع الموثيف الأساسي لحكاية ما،
كيف يعاد حكمه وإعادة تشكيله دون أن تخرج الصياغات
المتعددة عن أصل الموثيف. وقد تكون هناك بعض الحكايات
القديمة التي نعرفها على أشكالها المبكرة من قبل، مثال على
ذلك الحكايات المصرية القديمة عن الأخوين وعن كبير
الصوصم التي يمكن مقارنتها بما يماثلها من الحكايات التي
دونها الأخوان جريم في القرن التاسع عشر. أو أن نقا
حكاية «ذي الثور الوحيد» أو «ذي القرن الوحيد» بحكاية
«الغليخ» لدى الأخوين جريم.

وتجبيه القطة مهدئة إياه: «تأكد أن تقتل نفسك من كثرة الشكوى، برغم أنك محظوظ بقدر يفوق تصورك: إنك لا تعرف شيئاً عن السعد الذى بين يديك، لأننى طيبة وسأجعل منك رجلاً غنياً، عندما أتحرره». فى البداية تنهب القطة لصيد السمك وتقدم للملك سمكة فرخ ذهبية وسمكة موراى بإيجاز من السيد جاليوزو. ثم تحضر طيوراً شهيدة إلى مائدة الملك، حتى يرضب الملك فى مقابلة السيد صاحب الهدايا شخصياً. لكن القطة وحدها تظهر فى الميعاد المحدد بالذبا السوى أن السيد جاليوزو قد سرقت ملبسه. ويأمر الملك بأن يحضروا له ملابس فى الحال. وبذلك يستطيع جاليوزو أن يدخل القصر بقيادة قفله التى تلعب دورها جيداً، فى حين يتصرف سيدها بنفاه. فعندما يجلس الجميع على مائدة الاحتفال، يوجه جاليوزو إلى قفله فى قلق ويقول «أيتها القطة العزيزة، انتبهى كى لا تضيع ملابسى القديمة، وتتمكن القطة أن تلتزمه الصمت فى الوقت المناسب.

ويريد الملك أن يزوج ابنته بجاليوزو لكنه يريد أن يعرف حجم ممتلكات زوج ابنته للتقدم من الأراضى.

وتعرض القطة من جانبها أن تقود رجال الملك إلى أراضى جاليوزو، لكنها تقوم بخداعهم. فما تكاد تصل إلى حدود المملكة، تسبق الآخرين وتقوم بإخافة الرعاة والفلاحين هناك، وكلما مررا بقطيع للماشية أو الأغنام أو بحقول قيل لهم إنها ملك السيد جاليوزو. وهكذا يصبح جاليوزو زوج الأميرة ومن خلال هذا الزواج يصبح غنياً جداً، لدرجة أنه يستطيع أن يمتلك أراضٍ بمقاطعة لومباردى. ويكيل جاليوزو لقطته الكثير من المديح والشكر لما صنعت له ويعدها بأنه لو ماتت - أطال الله فى عمرها - سوف يقوم بدهانها باللبس وأن يصنع لها مقاماً من الذهب فى جناحه الخاص، (هل هناك ارتباط بين ذلك وبين مومياء القطة فى الكنييسة اللندنية؟) وتريد القطة أن تخبر صدق كلامه المعسر وتلتصع الموت. وعندما يعرف جاليوزو بذلك، ينادى زوجته قائلاً «خذيني من سانها وألق بها من النافذة». وعندئذ تهبط القطة وافية وتنتقم من ذاكر الجميل، «المريده»، والشحاذ، «أبو قملة» أمام امرأته. ثم تغادر البيت بعد ذلك برغم النفاق جاليوزو محاولاً إرجاعها عما عزمت عليه.

واللهاية تدفعنا إلى التأمل: فالإنسان يتقابل الجميل بالكران والجحود، وهى ليست باللهاية الخيالية: فالقطعة تترك سيدها

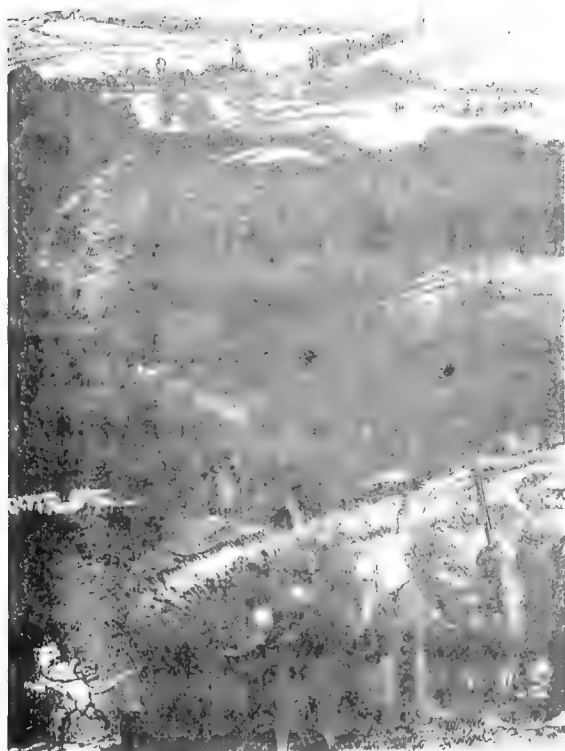
إلى التراث الشعبى الاسكندنافى حيث لا توجد للحكاية الشعبية أسانيد قديمة ولا حتى كثيرة. ووفقاً لهذا التصور يكون بناء حكاية «القط ذى الحذاء مهزوراً». فقد كان على أسفر الأخره أن يحصل على أقل نصيب من التركة - حسب القرائين الشرعية للحكاية الشعبية - ولا بد للثروة العظيم بالسعر فى هذه الحالة أن يكون أكثر قيمة مثلاً من الحمار الذى ورثه الأخ الأوسط أو الطاحونة التى ورثها الأخ الأكبر.

نحن لا نعرف أين ومتى نشأت تلك الحكاية عن لفظ ذى الحذاء، لكننا نعرف أن ذكرها فى القرن السادس عشر كان على كل لسان. وتقدم الحكايات المصيلة لتساربارا لعلها سداً أدبياً. ومع ذلك فإن الحكاية فى هذا الكتاب لها طابع حيوى نسبياً، لا يتقصها بالدرجة الأولى سوى المشاهد المضحكة، وأن يكون لفظ ذى الحذاء بدون حذاء على الإطلاق.

فلنستعرض بإيجاز مسار الأحداث: تترك أرملة بعد وفاتها لأولادها الثلاثة ماجوراً للمجبن وسلة للمجبن أيضاً والقطعة. وهى بالطبع للصغير كورستانتيوس. والقطعة تصماد الأرائب وتسلمها للملك باسم سيدها. ثم تصنع سيدها بأن يتبعها ثم تلقى به فى الماء. عند مرور الملك ويخرج الملك المتظاهر بالغنى من إماء ويكسبه باللباس لأن السيد «كورستانتيوس» قد سبق تقديمه إلى الملك بهدية الأرائب المتفلة، ويوجهه بابنته، وبعد الزواج يريد الملك أن يرى أهل زوج ابنته ويده. وتسبق القطة الموكب الملكى وترغم كل البركبين والرعاة والعمام الهارين بالطريق وفى حقول السيد فاللنديو بأن يقولوا أنهم تابعين للسيد، كورستانتيو.

ولا يرجع السيد فاللنديو إلى موطنه ثانية، لأنه يلقى حتفه فجأة. ويستطيع ابن الأرملة الفقيرة، المسمى حالياً بالسيد كورستانتيو أن يعيش مع زوجته والقط فى سعادة وهناء فى ملكه الجاهل. وتعلم الصدفة فى هذه الصياغة الأدبية دوراً أكبر من حيلة القط، ولكن العمل العام للحكاية يسير فى اتجاه النهاية السعيدة.

وعلى النقيض من ذلك نجد حكاية جاليوزو (جاليوزو هو اسم الابن الأسفر) لدى بازيلي فى كتابه «البناميرين». فمبجل الحكاية مليء بكاء شحاذ عجوز لصاله، إذ إنه لا يستطيع أن يترك لابنيه سوى مضيفة وقطة. وعندما يحصل الابن الصغير على القطة يبدأ فى الشكوى، أنا لا أعرف كيف أدبر جالى، والآن على أن أقوم بالإفناق على شخصين».



الجاهد قبل أن يتمكن من إلحاق أى أذى بها. لكن أنقارو والمستمع يعرفان جيداً أن السعادة والنعيم اللذان يجتمع بهما جاليزور لن يدوماً طويلاً. فكيف له أن يلجج دون مشورة ومعونة القطة؟ فبطلة الحكاية هنا هي القطة الذكية، أما جاليزور فلم يتمكن من أن يحصل على دور البطولة في الحكاية.

وليست القطة الهزينة المنسجبة، والمتمسكة بالأخلاق أيضاً، هي القطة ذو الهذاء الذى نعرفه جميعاً ونحبه. ونحن لا نستطيع الجزم إن كانت هذه النهاية المنسجبة قد أدخلها بازيله على الحكاية أم أنها موجودة بالفعل بهذه الصورة في الحكاية النابوليكانية. لكن هذه النهايات المريرة موجودة في الحكايات الشعبية لجنوب إيطاليا وبخاصة الحكايات الصقلية، حيث يحكى عن أناس فقراء بلا آمال، وتكاد صيغ النهايات المريرة تلك أن تشكل الطابع العام لهذه الحكايات.

وفي حكاية «القط ذو الهذاء» «Le chat boué» بمجموعة «حكايات أمى الإزرة» «Contes de ma mère l'Oye» لدى شارل بيرو، يرتدى القط هذاء برزقية؛ يتركه طحان لأولاديه إرثاً قليلاً ليحصل الأكبر على الطاحونة والأوسط على الحمار والأصغر على القط. ويتأمل الأصغر إرثه بصنيق «أما إفا، فلز أكلت قملتي وصنعت لنفسى من فرائه قفازاً قسوف أموت بعد ذلك جوعاً». ويفهم القط كلمات سيده جيداً ويفكر عليه أن يأتبه بهذاء ذى رقبة وأن يعطيه جوالاً. ويرافق الضبي، الذى كثير ما يجنب لحدق وتكاء قطه، على ذلك. وبذلك يخرج القط بهذاء ذى رقبة عالية إلى البرارى لمصيد الأرانب. ويقدم سيده للملك - بالحناءة شديدة - باسم الماركيز دى كاراباس وهو الاسم اللبيل الذى أطلقه القط على سيده. وفي مرة أخرى يصطاد القط طيور الحجل ويقدمها للملك ويحصل منه على بقمش جيد. وهكذا يزود القط الملك لشهور عديدة بلحرم الحيوانات البرية. ومن صيد سيده. وعندما يعرف القط أن الملك سيقوم بنزهة على شاطئ النهر، ينصح القط سيده بأن يزلز للاستحمام في النهر في منطقة معينة. ويطنعه الضبي ويشتر في الماء. ويوقف صزراع القط مركب الملك المار. وعندما يعرف منه أن الماركيز دى كاراباس على وشك للفرق يأم حرسه الخاص بأن يهرعوا لإنقاذه. ولأن القط قد ذكر أن لصوصاً قد سرقوا ملابس سيده، يحصل الضبي على ملابس فاخرة. ثم يدعو الملك أن يشاركه ركوب العربة وتفرج

الأميرة بالماركيز الجميل، ويسبقهم القط وعندما يصل إلى مرعى بجانب الطريق ويرى مجموعة تقوم بحش اللبيل، يلتهم القتل بأن هذا المرعى ملك الماركيز دى كاراباس ويفطن ذلك، ثم يستمر في سيره ليقابل مجموعة من الحاصدين في حقل قمح، ويكون عليهم أيضاً أن يقولوا بأن العقل للماركيز دى كاراباس. ويسير الأمر على هذا المنوال. ويفرح الملك جداً بممتلكات السيد الماركيز من الأراضي. ثم يصل القط إلى قصر يمتلكه غزل، قد سمع عنه من قبل. ويطلب القط مقابلة الغزل ليعمل في خدمته. ويظهر القط اهتماماً عظيماً بقدرات الغزل على التحول. ويصبح الغزل الذى أعجبه إطرار القط مستعداً لأن يتحول إلى حيوان كبير، وفجأة يتحول الغزل إلى أسد وابتغاء للأمان يجرى القط من أمامه هارباً. ويتمعه الهذاء ذو الرقبة من تملق السلح. (وهنا نر تدخل شارل بيرو في أن يدخل ملمعاً واقعيّاً على الأحداث). ثم تستمر اللعبة فيطلب القط من الغزل أن يتحول إلى حيوان صغير جداً.

ويزحف على الأرض فأر، ويقفز القط ويحاصر الفأر ثم يأكله، ويموت الغزل وبذلك يتم خلاص القصر. وعندما تدخل عربة الملك إلى حوش القصر، يستطيع القط أن يرحب بالملك والأميرة في قصر الماركيز دى كاراباس. ويزوج الملك ابنته بالماركيز. ويقام احتفال كبير. ويبقى السيد عارفاً بهجميل قطه. ولذلك فإن الجملة الختامية للحكاية هي: «وأصبح القط سيداً كبيراً وكان يجرى وراء الفئران فقط بفرض التسليّة».

لقد وضع بيرو في العنوان الفرعى للحكايات كلاماً عن الأخلاقيات، لكنه تنازل عن تلك الحكم الأخلاقية في حكاية «القط ذو الهذاء»، ولم تكن هي القصة الوحيدة التى يفعل فيها ذلك. ويمكن لنا أن نستشعر ذلك الفرح الجلى بحيلة القط وتكائه. ففي البداية يبدو لنا ضحيقاً بالقفازات التى يريد سيده أن يصنعها من فرائه ثم يطور نفسه ليصبح بطلاً للحكاية. وفقط في غل القط أصبح الضبي ابن الطحان ماركيزاً وزوجاً للأميرة. لكنه كان جديراً بما فعله القط له، فقد قاس له الهذاء الذى طلبه واقع نصاحته ولم يكن متحملاً عليه أو يذكّر للجميل. وتنتج العلاقة بين الإنسان والحيوان المجين له، فلا حاجة إذن في النهاية إلى التناظر.

وقد تم الاحتفاظ باختبار صدق صاحب القط وعرفانه في بعض الصياغات، عندما يكتشف القط جحوده وعدم صدقه،



يهرب. ونجد النهاية السعيدة، بعد اختبار القط لسيدة في حكاية من صقلية.

يمتلك شاب فقير بيتاً صغيراً وشجرة كمثرى تؤتي ثمارها طوال العام. ويظهر ثوب كمحين للسبى. فهو يأخذ من الصبى ثمار الكمثرى ويحملها كهدية إلى الملك باسم سيده الكونت بېرو. ويهتم الملك بأمر الكونت ثم يطلب للقلب يد الأميرة لسيدة الكونت. ويستطيع القلب أن يذهب بالصبي الفتي إلى الخياط ويكسبه. وعندما يريد الملك أن يرى ممتلكات الكونت، يسبقه القلب ويخيف كل العاملين بالطريق، وبذلك تصبح كل قطعان الأغنام والغنازير والماشية والخيول ملكاً للكونت بېرو. ويسكن القصر الموجود في هذه المنطقة زوج من أكلى لحوم البشر، ويستطيع القلب جذبهما إلى القرن ويطلق عليهما، ثم يرحب بالمركب الملكى. ويقنع الكونت قرانه على الأميرة. ويكيل الشاب للقلب الكثير من كلمات الشكر والعرفان ولكن القلب يصنع الموت لاختبار صاحبه. عندئذ لا يسمع أحد شيئاً عن الذئب وما وعد به الشاب، ويتم التخلص من القلب بسرعة. وعندما يقوم القلب من موته يكيل للشاب الشاتم والذم فيبدى الأخير ندماً على ما فعل ويحاول تهدئة القلب وأن يبقى على الوعد من الآن فصاعداً، ويفير للقلب رأيه ويعيش بعد ذلك سواً في سادة.

والقلب هنا بلا حذاء، تماماً مثل القلب لدى سترابارولا. وذلك ربما لأن استحداثات الصيد في هذه المقاطعة لم تكن ضرورية. ويصف بېرو مشاهد صيد الأرانب وطيور الحجل وغيرها من الحيوانات بشكل واقعى. وفي الحكايات الأروبية الأخرى يرتدى القلب حذاءه. فهو يصفى عليه طابعا سيادياً. وعنوان القصة في شبه الجزيرة الجيرانية «El Gato con botas» وبالإنجليزية «Puss in boots» وباللغة الروسية واللغة الروسية البيضاء واللغة الأوكرانية تدهى القصة «Kot v sapogach».

ولرواة الحكايات والمستمعين الروس ولع خاص بالقط ذى العيلة. فهو ينفذ لديهم بالقرب من حكاية الحيوان، على سبيل المثال حكاية القلب والقطبة، «Kot i Liza». جدير بالذكر هنا أن القط الذى يتزوج القطبة الغدراء هو بطل رغم أنه. فقد امتدحت زوجته شجاعته، لكنه لا يريد التحرش بحيوانات الغاية. وعندما يظن أنه سيهجم على فأر فى داخل الحشائش يرتطم بقم الذئب الذى يهرب قرعاً. ويهجو القط بنفسه فوق شجرة ويزعج الدب الجالس بأعلى فينزل الأخير من على

الشجرة ليجذب المهاجم الغضبان. وبذلك يصبح القط بطلاً، وتجلب لهم حيوانات الغاية بما فيهم الذئب وعلى قمتهم الدب ضريبة الحماية، ويضعون أكلاً كبيراً أمام كهف الزوجين.

وفي حكاية نرويجية (Herreper السيد بر) لا يرث الابن الأصغر قطاً بل قطّة. وتحفظ له القطّة معروفة بأنه لم يتركها تموت فى الكهف القديم، وتعين الصبى الغلبان على الخروج من فقره؛ فتستطيع بحيلها ومخالبها أن تقدم للملك حيوان زينة وأول كهديّة؛ وفي كل مرة تقول بأن مقدمها هو سيد «السيد بر». وعندما يدعى الفتى إلى البلاط الملكى، تكسبه القطّة بملابس جميلة وثمينة. ويريد الملك عندئذ رؤية ممتلكات السيد بر، وتسبقه القطّة وترش رعاة الأغنام والبقر والخيول بالهدايا لكي يقولوا بأن كل هذه القطعان ملك للسيد بر. والهدايا التى تشترى بها القطّة ولاء الرعاة عبارة عن ملائق وتسلوس وأكواب وقد قامت القطّة بحذر شديد بأخذ (بسرقه) هذه الهدايا من القصر الملكى. والقصر الذى فانت القطّة الملك وأتباعه إليه، يمتلكه عفرية تروى. وأثناء جلوس الجميع على مائدة الطعام يعود التروى إلى قصره، فتوقفه القطّة على الباب وتعكس له قصصاً حتى مطلع الشمس وعندئذ ينفجر التروى بفعل الصنوء. (وهنا يبدو الاعتقاد الشعبى القديم واضحاً). وتطلب القطّة من الفتى بعد ذلك أن يخلصها وذلك بأن يقطع رأسها. وعندما يفعل ذلك تنف أمامه الأميرة صاحبة هذا القصر والى كانت مسحورة، وبالطبع يكون السيد بر على استعداد للزواج من الأميرة القطّة.

وفي صياغة نرويجية أخرى للحكاية يكون هناك قط هو البطل الذى يساعد سيده الفقير. وفي النهاية يتحول القط إلى أمير وعندما يتزوج السيد ابنة الملك، يتزوج الأمير الذى تخلص من السحر ابنة الملك الأخرى. وتكون النهاية كالتالى: «ثم أقاموا جميعاً حفل عرس كبير، سمعت به اثنتا عشر مملكة لأن البيرة كانت قوية جداً والمأزف كان مضموراً، وشرب كل واحد دسعة أو حستين من أكواب البيرة».

ويقدم القط نفسه فى الحكاية هنا على أنه أمير مسحور، وهذه الرؤية موجهة بالفعل فى حكاية «القط ذو الحذاء». فالإيطالى سترابارولا قد تحدث عن «gatta fatale» قطّة مسحورة.

لنصالح أنفسنا: كيف تصورنا اللقط ذا الحذاء؟ إنه يقف أماماً. وكذا أمام الملك - باستقامة مرتدياً حذاءً ذا رقيقة عالية



قطع كل رؤوس اللتين، تستطيع أن تحصل على هذا المنزل لسيدها. ويتنقل السلطان داراً، الشحاذ السابق، وزوجته وتابعته إلى المنزل ويكرر لهم سكان المدينة. الذين كانوا مهدين من قبل اللتين - المديح، ويمتدحون شجاعة الغزالة. وبذلك تنتهي حكاية الحيوان السمين لكن القصة لم تنته بعد. فالشهد يبدأ في الإطلام فلا يتبع ذلك فقط اختبار صاحب الغزالة فيما يتعلق بعرفانه بالجميل، بل إن التأمل الأخلاقي يقود إلى حقائق مريرة. فيبلغ السلطان أن غزالته مريضة فلا يهتم بذلك كخيراً ويمنع عنها الطعام الجيد. وعندما تقول له زوجته ابنة السلطان إن الرجل النبيل لا يجب أن يقابل المعنة بالسيئة، يهتمها بالغباء. وتصر الغزالة بالسرعة ولا يدفعتها سيدها بل يأمر بإلقائها في بئر. وتكتب ابنة السلطان خطاباً إلى أبيها فيأتي على إثره ويدفن الغزالة ويحزن عليها. وعندما ترفقرة الأبوين تكتشف المرأة الشابة عندما تصحو أنها في قصر أبيها. ويرقد زوجها الشحاذ السابق بجوار كوم القمامة ويسفر منه الأطفال لقرعة.

ولهذه النهاية البعيدة عن الخيال قليلاً مبررها، ومع ذلك يمكن رؤية شرح واضح في الحكاية. فالحيوان السمين، برغم حزن الكثيرين عليه، هو ممثل الخير. ويأت الشحاذ أميل إلى الجبن وعدم البطولة وكانت صورته في أول الحكاية مختلفة، فقد أنفق آخر ما معه من نقود لشراء الغزالة. ربما ليكون له رفيق، فقد كان حزيناً عند ذهاب الغزالة إلى المرمى وكان يفرح لمعرفتها في السماء. وكان يعلم بقدراتها الفارقة. وعندما تحدثت إليه الغزالة في الليلة الأولى قال لها ما لا تقوله أية شخصية حكاية: «لماذا رأيت مجسزة؟... إنك يا غزالة تتكلمين». وفي الكلمة ذات الصبغة الأخلاقية للحكاية نجد السلطان داراً جافاً بلا مشاعر وشديد الغباء.

ونحن نعرف أن الحكايات الشعبية لا تهدف فقط إلى الإبهاج أو السرور، بل يمكنها أيضاً أن تدعو إلى التأمل، ولكن هذا التأمل لا يقود إلى المرارة. فمتى عندما تكون معاقبة الشر واجبة، فلا يعنى ذلك بالضرورة زوال الخير.

وهذه الذبلة المستمرة في حد ذاتها غريبة على الحكاية الشعبية، وهذه الصيغة الأخلاقية التي تعارض مع الحدث قد نقت بطابعها التيشيرى بواسطة المدين، وهو أسقف مبشر، أو ربما قد أضيفت قبل التدوين إلى النص الأصلي للحكاية. هنا يمكن أيضاً التخمين بإمكانية إيصال رسائل تبشيرية؛ فالحكاية

وقد نرى له غالباً بعض الأفياء الأخرى مثل القنعة المزينة بريشة التي يعرف قلنا كيف يلبسها بأناقة وحقيبة سيد وراه. فز الحذاء يبدو كفارس بمحلف وخجر. وهذا التصور غير موجود بالطبع في الحكايات الشعبية، لكن في الحكايات الشعبية الفرنسية، وفي مجموعة بيري مؤخرًا، نجد أن القنط ومائل الإنسان في مشيته ومظهره، إنه لم يعد من ذات الأربع. لقد دخلنا الآن في التفاصيل وهو ما لم نرد أن نفعله مع الحكاية الشعبية، لأننا نستطيع إقناع أنفسنا من خلال نماذج الحكاية المتعارف عليها من القديم، كيف يمكن لخيال الحكاية أن يطلق لدى الراوى أو السامع ويض ذلك لدى القارئ وأخيراً لدى المصور باستخدام وسائل قليلة. بهذا طريقة تطبع في الأذهان صورة القنط المتعصب القمامة، المتفاخر بحذائه الذى يرتديه في قدميه الخلفيتين ويمسك بقدميه الأماميتين رباط حشية الزاد المفضصة لفريسة الصيد.

ولقد أجمعت حكاية القنط ذى الحذاء في مناطق أخرى من العالم عن نموذجها الأساسي، مع ذلك يمكننا التعرف على طراز الحكاية؛ فنجد تغير الطبيعة وعالم المصنوع وكذلك التصورات القيمية والتقاليد، فلابد من ظهور أثر ذلك على عالم الحكاية الشعبية وشخصيتها. ففي حكاية من ألف ليلة وليلة، يساعد القرد والفتى الكسلان كسلان.

وفي حكاية سواحيلية من الساحل الشرقى لإفريقية نجد غزالة كحيوان معين، في الحقيقة طبقى قزم، بحجم قط. ويقوم مدخل الحكاية على عملية بيع وشراء على الطريق؛ فيشتري شحاذ غزالة ولكنه لا يجد شيئاً يقدمه لها سوى سريره المتواضع ويكوم القمامة الذى يغيب فيه عن حبوب الذرة البيضاء، لكن الحيوان يظل معتداً للرجل الذى اشتراه من نقوده القليلة وفارقه مضجعاً.

والغزالة التي لا تستطيع المشي من هذه الأشياء القليلة تذهب إلى المرمى على الظهر بحثاً عن العشب، فتجد هناك جوهرة وتقدمها لأحد السلاطين في مدينة بعيدة وتقول إن للجوهرة لسيدها السلطان داراً وأنها تطلب باسمه يد بنت السلطان. وعندما يوافق السلطان تجدها الغزالة بادعائها أن سيدها قد وقع في أيدي المتعصبين؛ وبذلك يحصل على ملابس قيمة ويحصل على ابنة الملك كزوجة. وتغيب الغزالة لفترة لتعبد قصر السلطان. وتجد منزلاً رائعاً قد بنى من الزفير والفيروز، لكن هناك تدين يمكنه. وعندما تتمكن الغزالة من



طعمه لذيقه. أما ما يقدمه القط للملك الذواق فهو بالتأكيد نوع آخر من حيوانات القنص مثل الأرناب وطيور الحجل بتوصية من الماركيز كاراباس. ويمارس تيك مسخريته عدد وصف مشهد البلاط الملكي - يصفه بالطبول والترومبيت ومدوني التاريخ - ويبقى القط في النهاية هو أكثرهم تعقلاً.

وفي الجزء الذي يتبع فيه للقط غولاً تحول إلى فأر يدخل تيك تلميحاته الساخرة، فالمسرحية نشرت عام ١٧٩٧. والقط ينادى «الحرية، والمساواة! لقد ألغيت القانون! والآن سيأتي صاحب القط جوثليب (وهو من الطبقة الخالصة أو عامة الشعب) إلى الحكم، ونادراً ما استخدم راوى للحكاية مثل هذه الصياغة، لكنها تعطينا من ناحية المصنوعين إلى حد ما مقولة الحكاية، إنه دائماً المعارض الاجتماعي الذي يحمل محل الملك القديم.

والمسرحية داخل المسرحية تنتهي بأن يتمنى جوثليب السعيد الذي يحصل على يد الأميرة وعلى القصر وعلى الأرض، أن يكافأ خادمه القط. ويرفع الملك القط هينتسه إلى طبقة النبلاء ويطلق له نيشاناً، ونرى هذا أيضاً لمحة سفرية أخرى.

وقد أوضح هذا القطاع العرضي في طراز حكاية «القط ذي المذءاء» مدى اتساع مجال حكاية واحدة؛ فالحيوان المعين الموجود في المسخرون الكائلي القديم يمكنه التحول، يمكن أن يؤثر أخلاقياً، بل ويمكن أن تكون له ملامح تراجيدية، ويمكنه أن يتطور إلى الحيوان الذكي وأوسع الحيلة. تعيش الحكاية وتتغير مع الزمن ومع رأيها وسامعها وبلحنها. فهي قد صيغت بالقانون الشرعي للنقل الشفاهي وعاشت وتعيش فيه ولكنها يمكن أن تتطور إلى أبعاد أخرى حسب الظروف المتغيرة، فيغير الشكل لكن الجوهر يبقى.

قد دوت ونشرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لكن التراث الشفاهي التابعة منه واضح جداً وخاصة في الجزء الأول. فالأحداث المهمة والمخطب المهمة تعاد لمرات عديدة، لدرجة أنها تقترب من خلق إيقاع لهذا التكرار. فعلى القارئ أن يتسرع كل شيء جيداً.

وقد وصلت صور أخرى من حكاية «القط ذي المذءاء» إلى إندونيسيا وجنوب إفريقيا. ومازلنا نجد لها آثاراً في شمال أمريكا، ففي الغالب أن الحكاية قد وصلت إلى هناك من خلال المهاجرين الأوروبيين.

ونريد في نهاية هذا الفصل أيضاً أن نلقي نظرة على تحويل الحكاية إلى عمل درامي، وهذا نتحدث إلى الترتل الحكائي للفترة الرومانسية وإلى مجال الحكاية الفنية.

ففي عام ١٧٩٧ قدم لودفيج تيك مسرحيته «القط ذي المذءاء» بوصفها مسرحية داخل مسرحيات؛ فأدوار الشعراء والجمهور ومن بينهم متصنعو الثقافة والتفاد والميكانيكي والمعلق والممثلون... كلها موجودة؛ إنها «حكاية للأطفال» لكنها مؤلفة لرفض مسرحيات إفلاند المؤثرة ومسرحيات كوتسبري الأخلاقية. ويستند مسرحية تيك على حكاية بيرو «القط ذي المذءاء» Le chat botté. فيرت الابن الثالث القط ويرث الأخوان الأكبران ثرواً وحصاناً. ويفكر جوثليب صاحب القط بداية في قفاز للدين من فرو القط، ثم يصبح جوثليب وقته هينتسه صديقين. وعندما يحصل القط على المذءاء، يحق على كتفه جراباً ويأخذ في يده عصاً وحقيبة. لكنه عندما يرقد في الحقل يحذر ويصمت إلى صوت البليل ما بين العشاش؛ يصبح هينتسه قفلاً حقيقياً: إنه لشيء صعب، إنني لا أستطيع أن أسمع إلى غنائه دون أن أرغب في التهامه.... أكاد أن أخلع المذءاء وأتسلق الشجرة يحذر! من المؤكد أن



إضافة جديدة إلى مشكاوات العصر المملوكي في مصر

مجدى عبد الجواد علوان عثمان

المصباح: يعنى تلك الممرجة أو القرابية التى يوضع بها الزيت والدهن والفلفل ويذم إشعاله.

الزجاجية: تلك التى يوضع فيها المصباح، فهى القنديل من الزجاج الرقيق الصافى الأزهر - أى الواضح والشفاف - وهو بمصطلح على تسميته فى الفنون الإسلامية بالمشكاة^(١).

ومرد ذلك أن الممرجة أو القرابية إذا كانت فى مكان ضيق كالقنديل كان أضواءها وأجمع لدورها وذلك بخلاف المكان الواسع، فإن الضوء يذهب فيه وينتشر، والقنديل أعون شئ على زيادة الإنارة داخل المكان.

وتتكون المشكاة كاملة من ثلاثة أجزاء هى:

١ - القفل: قد يكون من الزجاج أو الخشب أو الخزف أو من بيض النعام، ويصل على اتزان المشكاة أثناء تعليقها، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بأثلة لهذه الأنواع.

٢ - القرابية أو الممرجة: تكون عادة على شكل كوب من الزجاج يوضع فيه الزيت والفلفل ويذم إشعاله لينتدى داخل المشكاة.

٣ - المصباح الزجاجى (المشكاة): هو ذلك الجزء المعمد بالمينا، ويتكون من ثلاثة أجزاء:

أطلق علماء الفنون والآثار الإسلامية ومؤرخوها مصطلح المشكاة على تلك القوارير، أو القناديل، المموهة بالمينا التى تغطى المسارج أو القرايات المستخدمة للإنارة فى العصر المملوكى؛ ربما ذلك لتميزها عن باقى المنتجات الفنية المصنوعة من الزجاج، كالقنينات والكؤوس والسلاطين والدوارق والزهريات والآنية، وربما أيضاً لانفرادها بشكل خاص وطابع فنى معين بين هذه المنتجات المتنوعة، وأصبحت لفظة «المشكاة» مصطلحاً فنياً معروفاً ومتداولاً حتى الآن بين جمهرة الآثاريين.

وقد وردت لفظة «مشكاة» فى القرآن الكريم فى سورة النور فى الآية «لأن الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة...»^(١). ويصيق بنا المقام لو أردنا أن نتناول بالتفصيل التفسير والتأصيل اللغوى لهذا المصطلح، ولكننا سنأجله بقدر يسير مما نأجله بعض كتب التفسير، نذكر منه على سبيل الإيجاز ثلاثة مصطلحات وردت فى الآية وهى: المشكاة، المصباح، الزجاجية.

المشكاة: تعنى الكرة أو اللقطة للصماء غير النافذة فى الجدار، والمقصود بها فى الآية صفة الطاقة فى الإنارة والتنوير^(٢).

(أ) الرقية: تكون عادة على شكل قمع.

(ب) البدن: يكون متفخفاً كروياً مسحوراً لأسفل، وبه مقابض أو أذان يعلق بها بواسطة سلاسل فتجتمع أسفل اللقل.

(ج) القاعدة: تكون على شكل قمع مقلوب فوهته لأعلى.

لقد بلغت صناعة التتفج الزجاجة الإسلامية أوج ازدهارها في مصر والشام فيما بين القرنين السادس والتاسع بعد الهجرة (الثاني عشر، الخامس عشر بعد الميلاد)^(٤) برعاية السلاطين الأيوبيين والمماليك^(٥)، ويحتل أبداع ما وصل إليه صناع الزجاج المسلمون في المشكايات^(٦).

وقد وصلتنا نماذج رائعة تعتبر من أتمن كلوز الفن الإسلامي التي تحتفظ بها المتاحف المختلفة، ويبلغ عدد المشكايات الكاملة المعروضة نحو ثلاثمائة مشكاة^(٧)، يمتلك متحف الفن الإسلامي في القاهرة مجموعة تزيد عن مجموعة أي متحف آخر من حيث القيمة الفنية والعديدة، يليها في عظم الشأن مجموعة متحف المتروبوليتان^(٨)، وترجع المشكايات المعروفة كلها تقريباً إلى عصر سلاطين المماليك، حيث بلغت هذه الصناعة أوج ازدهارها خاصة في القرن الثامن للهجرى/ الرابع عشر الميلادي^(٩)، ويمكن إرجاع ازدهار هذه الصناعة في ذلك العصر للأسباب الآتية:

أولاً: ما ورثه صناع الزجاج في ذلك العصر من تقاليد صناعية راسخة ترجع إلى آلاف السنين، فصناعة الزجاج في مصر معروفة منذ العصر الفرعوني، وكانت مزدهرة كذلك في الإسكندرية خلال العصر الروماني^(١٠)، ويرث المسلمون هذه التقاليد وأضافوا إليها خبرات كثيرة سواء في الناحية الفنية أو الناحية التطبيقية، حيث ارتقت هذه الصناعة زمن الفاطميين حينما خطا فن تشكيل الأواني الزجاجية وزخرفتها خطوات واسعة، وأنشئت له مراكز متحدة في السلاط والمغرب والإسكندرية في مصر، وحلب ودمشق في سوريا، كما ابتكرت أساليب زخرفية حديثة وتقنيات أدائية مبتكرة مثل استخدام الألوان ذات البريق المعدني الفضي والذهبي، وكذلك ألوان المينا^(١١)، كما صنعوا أنواعاً من الأواني بتقليد البللور الصخري، وفي العصر المملوكي تفوق صناع الزجاج في فن ترميم الزجاج بالمينا والذهب، واستخدموا ذلك في زخرفة كثير من الأواني الزجاجية ويظهر بوضوح في المشكايات^(١٢).

ثانياً: الطابع والذوق الفني الرفيع الذي امتاز به مجتمع دولة المماليك بصفة عامة كان له أثر واضح في تقدم هذا الفن

للتطبيق شأته شأن غيره من الفنون التي ازدهرت في هذا العصر كالمعادن مثلاً^(١٣)، وبصفة عامة نجد أن الذوق الفني أثر في الفن الإسلامي من خلال وجود ميزتين في هذا الفن^(١٤).

الميزة الأولى: إمكانية تحويل القطع العادية ذات الاستخدام اليومي المؤلف كالبسيط والملابس والمشكايات والمباخر والصحن وغير ذلك إلى تحف فنية تتميز بالفن، تكتسب الإعجاب وتضفي عليها صفات روعة المنظر واللمس.

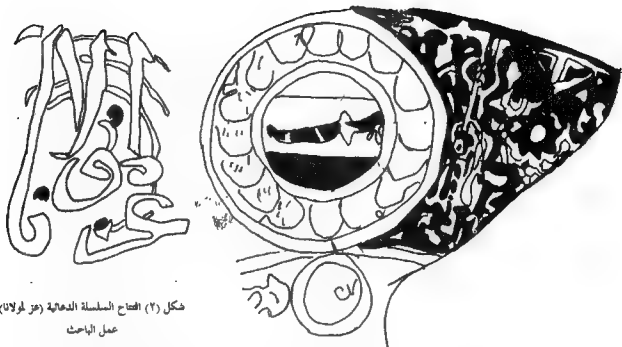
الميزة الثانية: أن ذلك الفن بهتم كثيراً بتحجيم السطح والليل لخرقتهما يوضح ذلك في زخرفة المشكايات بزخارف هندسية وزينية وكتابتية تغطي معظم أسطحها بالإضافة إلى الدقة والذوق في استخدام الألوان الزاهية والبراقة المتعددة.

ثالثاً: شدة الحاجة إلى المشكايات لتزيين وإنارة المنشآت الدينية والمدنية التي تنافس سلاطين المماليك وأمرانهم فيما بينهم لإقامتها، وتجل في أنواع العمارات المختلفة كالجوامع التي أدت وظيفة المسجد الجامع، والمدارس التي أدت إلى جانب ذلك وظيفة التدريس، وكانت انكاساً لتطور الحركة العلمية والفكرية في ذلك العصر^(١٥)، وكذلك في الخرائق والبيمارستانات والقباب^(١٦).

ونظراً لشدة الحاجة إلى المشكايات كثر الطلب عليها، مما أدى إلى العناية بصناعتها وإلى ظهور عدد من صناعها جمعوا بين المهارة التطبيقية والذوق الفني الرفيع، يشهد بذلك ما وصلنا من إنتاجهم الفني^(١٧).

مصدر هذه الصناعة:

غدبت مشكلة تحديد الموطن الأصلي لصناعات المشكايات مثار جدال لدى علماء الفنون والآثار الإسلامية ودارسيها، حيث عرفت واستخدمت زمن المماليك في كل من مصر والشام، مما أدى إلى التشابه الواضح بين التحف التي وصلتنا من القطرين^(١٨)، وقد أمكن حل هذه المشكلة حينما استطاعت الأستاذة الدكتور مأمونة داود إجراء تحاليل على العناصر المكونة لحيويات الرمال المصرية خلال العصرين الفرعوني والإسلامي فوجدت بهما نسبة من عنصر الماغنسيوم (Mg)، ووجدت ذلك في زجاج من العصرين، بينما لم يوجد في زجاج آخر غير مصري كائناً صنع في الشام فاتخذت وجود



شكل (٢) الفتح السلسلة الدعائية (عز لحولان)
عمل الباحث

اشكل (١) تفاصيل رنك السيف والزخارف البتاتية الواردة على الوقية



شكل (٤) لقب (الملك) عمل الباحث



شكل (٣) لقب (السلطان) عمل الباحث



شكل (٦) رنك السيف والزخارف البتاتية أسفل البدن
عمل الباحث



شكل (٥) لقب (العالم) عمل الباحث

عنصر المغنسيوم دليلاً على أن المشكاوات كمنتج زجاجي صنع في مصر^(١٩).

إضافة جديدة

إلى مشكاوات العصر المملوكي

تتمثل الإضافة الجديدة إلى مشكاوات العصر المملوكي في مشكاة من الزجاج المموه بالميना تم العثور عليها حديثاً، تتجلى فيها الروعة الفنية لما وصل إليه فن صناعة الزجاج في ذلك العصر^(٢٠). لوحة (١).

مصدر المشكاة: تم العثور عليها لدى أحد العاملين بجامعة الشيخ محمد الشاذلي^(٢١) ببلدة محلة روح^(٢٢) الواقعة بين مدينتي طحطا والمحلة الكبرى، وأُخبر أنها كانت موجودة في الجامع القديم قبل هدمه.

ومن الجدير بالذكر أنه ليست هذه المرة الأولى التي يتم فيها العثور على مشكاة من الزجاج المموه بالميना في الوجه البحري، فقد عثر الأستاذ الجليل المرحوم حسن عبدالوهاب على مشكاتين أثناء زيارته لجامع أبي النجا بفترة (٢٣) سنة ١٩٣٠م، ترجمان لتقرن (٨٨/هـ ١٤م) وتم إيداعهما متحف الفن الإيثلاسي^(٢٤)، وقد أرجعتهما الدكتورة مایسة داود إلى عصر الخديوي محمد بن قلاوون^(٢٥).

أولاً: الدراسة الوصفية للمشكاة

١ - الحالة :- يوجد كسر فقدت أجزاءه في البدن، لوحة رقم (١)

- يوجد كسر حديث في الرقبة.

- توجد بعض الفقاصات على البدن وهي عيوب في الزجاج المصري^(٢٦).

٢ - المقاسات :

المقاس

- ١ - الارتفاع ٣٧سم
- ٢ - سمك الرقبة من أعلى ٦,١سم
- ٣ - سمك الرقبة من أسفل ٣,١-٤سم
- ٤ - قطر فوهة الرقبة ٢,٢سم
- ٥ - قطر منطقة الاتصال بين الرقبة والبدن ١١,٤سم
- ٦ - متوسط سمك المقايض ١,٣سم
- ٧ - قطر منطقة الاتصال بين البدن والقاعدة ٦,٢سم
- ٨ - سمك القاعدة ٤,٧سم
- ٩ - وزن المشكاة ٢٠٥٠ جرام

٣ - الوصف الفني : أهم ما يميز هذه المشكاة زجاجها الشفاف المائل للصفرة والمزخرف بالمينا الحمراء والأزرق والخضراء والبيضاء، وزخارفها القائمة على الكتابات التذكارية العربية ذات الحروف الكبيرة داخل مساحات معينة خصصت بين المقايض الستة، مع تخصيص مساحة لرسم رنك على الرقبة وأسفل البدن، وتماوره شبكة من الفروع النباتية والزخارف المجدولة والمضغوطة باللونين الأزرق والأحمر، ورسم أسفل البدن وعلى القاعدة مناطق مملوءة بأفرع نباتية وزهور متعددة كما يلي توصيفه، لوحة (١).

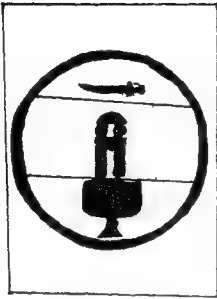
الرقبة: يزينا شريط عريض لزخرفة مجدولة باللون الأزرق تتداخل مع زخرفة أخرى مماثلة منفذة باللون الأحمر لوحة (٢)، تكتونان مناً شكلاً زخرفياً كتابياً محوراً للفظ الجلالة من ثلاث مناطق، تتداوب مع ثلاث دوائر بيضاء كبيرة ملكت أرضيتها بتعشيرات حمراء اللون، تتوسطها دائرة أخرى تضم بداخلها رنك السيف شعار السلحدار (لوحة ١، ٢)، شكل (١) والرنك مقسم لثلاث مناطق، العليا بلون زجاج المشكاة الشفاف، الوسطى بالمينا البيضاء سميككة للقوام وبداخلها السيف باللون الأحمر، للمنطقة السفلى بالمينا الحمراء (لوحة ٢).

وأسفل الرقبة يوجد شريط ضيق يضم ست جامات بالمينا الخضراء محددة بدوائر رفيعة حمراء، وملكت أرضية الشريط بتعشيرات حمراء اللون. وتنتهي الرقبة بمنطقة فاصلة بينها وبين البدن خالية من الزخرفة بلون الزجاج.

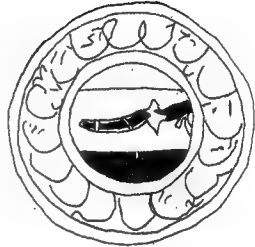
البدن : يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام: علوي وأوسط وسفلي. العلوي: يضم المقايض الستة التي تعلق منها المشكاة بالسلاسل لتجتمع أسفل الثقل، ويحد كل مقبض جامعة لوزية الشكل خالية من الزخرفة (لوحة رقم ٢).

تنظمت بين هذه المقايض زخارف كتابية بالمينا الزرقاء تتصل حروفها بعضها ببعض بفروع من المينا البيضاء ووريدات حمراء (لوحة ٢)، والكتابات من حيث الشكل منفذة بالخط النسخ المملوكي الذي يمتاز برشاقة أنفاته ولاماته أما من حيث المضمون فهي كتابات تذكارية تحتوى على ألقاب من صنعت له المشكاة. (لوحة ٣) (وأشكال ٢، ٣، ٤، ٥).

والكتابة نصها: عز مولانا - السلطان - الملك - العالم - المعادل - للمجا [هـ].



شكل (٨) بولك مركب للأميرو (قائداً) بالبركسي
عمل الباحث



شكل (٧) بفاصيل بولك السيف
عمل الباحث



شكل (١٠) مشكاة باسم السلطان الظاهر برفوق مؤرعة بسنة ٨٧٨هـ / ١٣٨٦م
عن فليت



شكل (٩) مشكاة باسم السلطان الظاهر برفوق مؤرعة بسنة ٨٧٨هـ / ١٣٨٦م
عن فليت

وقد صار الزنك حقاً وامتياز خاصاً بالسلطين والأمراء المماليك، وجرت عادة أنه إذا منح أحدهما رنكاً معيناً ظل محتفظ به طوال حياته، بل قد يضيف إليه رنك الوظيفة الأخرى التي يتقلدها حينذاك^(٢٩).

وتنقسم الرنوك إلى ثلاثة أنواع:

١ - **رنوك بسيطة**: عبارة عن رسم طائر أو حيوان أو أداة مثل: البجقة أو السيف أو الدرة أو النعل، وقد يتألف من منطقة واحدة أو منطقتين أو ثلاث أكبرهم الوسطى وتعرف باسم شطب أو شطب أو شطاً^(٣٠)، ويذل على وظيفة واحدة يشغلها صاحبه.

٢ - **الدروع أو الخراطيش**: انفرد بها السلطين دون الأمراء^(٣١)، وورد بكثرة على اللحف والآثار العربية، وهو مستدير أو كمثرى مقسم إلى ثلاثة أقسام ولا توجد به علامات أو رموز، بل تمثله كتابات نمسخية، في المنطقة العليا اسم السلطان، وفي الوسط التحطيم له والسفلى الدعاء له على النحو التالي:



ويرجع أقدم هذه الخراطيش إلى أولخرق (٨٧/١٣م) وكان أول ظهوره على المشكاوات والسلطين ولعل أقدم ما يعرف منه على العمار خرطوش باسم (الناصر محمد) على واجهة قصر حوش برنق^(٣٢).

٣ - الرنوك المركبة:

وهي على نوعين: (أ) **شخصية**: تشير إلى الوظائف التي مر بها المملوك أثناء تدرجه في مراتب الإمارة، مثل رنك الأمير قايتباي الجركسي أحد مماليك السلطان قايتباي، والذي ورد رنكه على مشكاة محفوظة في متحف الفن الإسلامي^(٣٣) وقد جمع بين وظيفة السليدار والدوادار والساقدار (شكل ٨).

(ب) **جماعية**: لجماعات المماليك مثل: المريدية أتباع المريد شيخ، أو الظاهرية نسبة للظاهر بركات، أو الأشرفية أتباع الأشرف قايتباي^(٣٤).

الأوسط: يضم شريط ضيق محدود باللون الأحمر، يفصل بين القسمين العلوي والسفلي للبدن، وبه تمشيدات دائرية وخطوط متعاقبة منفذة باللون الأحمر (لوحة ٤).

١ - **القسم السفلي**: يضم ثلاث مناطق على شكل شبه منحرف ذو ضلعين محدبين وأضلاعه مائلة بزخرفة محورة لتوريفات على أرضية زجاج المشكاة الشفاف مجوزة بالمينا الزرقاء. (لوحة ٤)، (شكل ٦).

وملئت أرضية هذه المناطق بزخارف نباتية باللون الأحمر واللونين الأزرق والأبيض قوامها ورديات متعددة الفصوص وفروع نباتية وزهرة اللوتس متعددة الألوان على الطراز الصيني وأزهار أخرى (لوحة رقم ٤) وتتعاقب هذه المناطق مع ثلاث دوائر تضم بداخلها رنك الشيف مماثل للرنك أعلى الرقبة (لوحة ٢، ٤).

القاعدة: زينت القاعدة بثلاث مناطق على شكل شبه منحرف أضلاعه مونة بالمينا الزرقاء تتوسطها زهرة الزنبق، وتتعاقب هذه المناطق مع ثلاث جامات تضم بداخلها زهرة الزنبق ورسم بأزهار متعددة ورائقة مع وريقات صغيرة منثورة. (لوحة ٣، ٤).

ومن خلال الدراسة الوصفية يتبين لنا احتواء المشكاة على العناصر الأساسية الداخلة في تكوين الشكل العام الفني والزخرفي للمشكاوات وهذه العناصر نتناولها بالدراسة التحليلية حتى يمكننا تأريخ المشكاة ووضعها في فترتها التاريخية الصحيحة التي صنعت فيها، وهذه العناصر هي:

١ - الرنوك الواردة ووظيفة صاحبها.

٢ - سلسلة الألقاب.

٣ - الزخارف والألوان بالمينا والتذهيب (الأسلوب الفني).

ثانياً: الدراسة التحليلية للعناصر الفنية والزخرفية

١ - **الرنوك**: احتوت المشكاة على رسم لرنك السيف شعار السليدار (شكل ٧) خصصت له مساحات دائرية في الرقبة والجزء السفلي من البدن. وكلمة رنك^(٣٥) براء مفتوحة ونون ساكنة وكاف فارسية بمعنى اللون واللصبة، وهي في الاصطلاح التاريخي تعني للشعار أو الإشارة التي اتخذها سلاطين وأمراء الأيوبيين والمماليك لوظائفهم^(٣٦).

وقد يكون الزنك ذا لون واحد وقد يكون ذا ألوان متعددة كما جاء على زنك للأمير أقوش الأحمر وكان على هيئة دائرة بيضاء يشقها شطب أخضر عليه سيف أحمر، وكان زنك الأمير سار أبيض وأسود^(٢٣).

هذا وقد عرفت أوروبا الزنوك في العصور الوسطى، حيث شاعت بين طبقة النبلاء هناك واتخذوها على الدروع، وكانت الزنوك أول الأمر شخصية ثم توارثها الخلف بعد السلف، لذلك يمكن بسهولة تأريخ التحف لديهم، وكان إذا حدث تمازج بين أسرتين أصيغت الزنوك بعضها لبعض فإذا الزنك يضم أكثر من رمز وهو ما يعنى عراقة للنسب والإصهار^(٢٤).

هيئة السيف داخل الزنك: وجد السيف ممثلاً على الزنك في أشكال متعددة فزاد على هيئة حربة مستقيمة لها عارضة بعد المقبضين، وقارة نزاه مستقيماً طويلاً عدد مقبضه صغيرتان، وأحياناً نجده مائل للوضع مقلبي^(٢٥)، وكان من أثر الحروب الصليبية حدوث تبادل في الزنوك بين المسلمين والنصارى فظهر في العصر المملوكي السيف الأوروبي المستقيم فوق درع مستطيل^(٢٦).

وقد يضم الزنك سيفاً مفرداً وقد يضم سيفين كما وجد على زنك قاعدة شمعان باسم الأمير طغتمدر السلحدار الملكي الناصري^(٢٧) وقد يأتي السيف مركباً مع رموز أخرى لتكوين زنك مركب كما في زنك قانيباي الجركسي (شكل ٨).

نخلص من ذلك إلى أن المشكاة ورد بها زنك بسيط لرمز السيف المنفرد في وضع مائل مقلبي إلى مقبضيه صغيرتان (لوحة ٢) (وشكل ٧) وهو ملون باللون الأحمر داخل دائرة يشقها شطب أبيض أسفله شطب أحمر وأصله شطب بلون زجاج المشكاة الشفاف.

ويشير هذا الزنك إلى وظيفة السلحدار أو أمير السلاح التي نثارها بشيء من التوضيح.

السلحدارية: وظيفة أمير السلاح أو السلحدار، ولقب أمير سلاح من الألقاب المحددة التركية من لفظتين عربيتين^(٢٨). أما لقب السلاح دار فهو من الألقاب المحددة أيضاً ولكنه مركب من لفظة عربية وهى سلاح وأخرى فارسية وهى دار بمعنى ممسك أو حامل فيعني حامل أو ممسك السلاح^(٢٩). وهى من الوظائف التي ظهرت بكثرة على التحف الفنية وتطلق على كل من كان يحمل السلاح للسلطان أو الأمير أو

يتولى أمر السلاح خاناء^(٣٠). حيث كان السلطان يختار عدداً من المماليك بعد تخرجهم في الطباق^(٣١). ويختص بهم لصفات معينة فيتدرجون قبل تأميرهم في وظائف الجمدارية^(٣٢) والسمندارية^(٣٣). وترتيب ظهور زنك السلحدار حسب تصنيف الزنوك التاسع^(٣٤)، وقد اتخذ الأمير قجلىس بن عبدالله (المترقى في الثلاثاء ١٥ صفر سنة ٧٣١هـ/ ١٢٣٠م)^(٣٥)، وقد ذكر ابن تقيى بردى في الهجوم الزاهرة أن وظيفة أمير السلاح لم تكن رتبة تلك الأيام وإنما كان أمر الأمير أنه يحمل السلاح للسلطان ويناوله إياه في الحروب وفي عيد النحر وربما كان يجلس حيثما جلس، واستمر ذلك إلى أوائل سلطنة الظاهر بريقوق^(٣٦) الذي ولى السلطنة في ولايته الأولى يوم الأربعاء ١٩ رمضان سنة ٧٨٤هـ/ ١٣٨٢م) واستمرت ست سنين وثمانية أشهر وسبعة عشر يوماً^(٣٧). وحدث أنه لما استقر في ملكه خلع على الأمير الطنبغا الكوكالى أمير سلاح ثم حدث أن خلعها على الأمير الطنبغا الملم لما استقر الأول في الحموية عوضاً عن سوين الشيخوتى، وهذا مما يدل على أن وظيفة إمرة سلاح كانت رتبة مستقلة منذ ذلك الوقت^(٣٨). ولذلك يعبر السلطان الظاهر بريقوق أول من رتب ذلك.

٢ - الألقاب الواردة على المشكاة

لحتوى بدن المشكاة على سلسلة من الألقاب التفتحت بلقب دعائى (عز مولانا) ثم بالألقاب الخاصة بالسلطان الملك، ثم نموت لذلك السلطان وهى: العالم والعاقل والمجاهد، وأغفلت اسم التعريف الخاص بصاحب المشكاة مثل الناصر أو الظاهر أو المؤيد أو الأشرف مما يزيد صعوبة نسبة المشكاة لصاحبها مباشرة اعتماداً على الألقاب الواردة، وفيما يلى تحليل لتلك الألقاب.

عز لمولانا: ذاع استعمال لقب «المولى» مضافاً إلى ضمير جمع المتكلم فقيل «مولانا» واستعمل هذا اللقب للخلفاء فى العصر الفاطمى، ومن أمثلة ذلك إطلاقه على الحاكم بأمر الله فى نص كتابى على باب خشبى فى جامع الأزهر محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٩)، وصار من أهم ألقاب السلاطين ابتداء من عصر السلطان صلاح الدين^(٤٠).

وفى العصر المملوكى أطلق على معظم السلاطين منهم حسام الدين لاجين سنة (٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م) ووجد بكثرة على مشكوات باسم السلطان حسن مؤرخة لسنة (٧٨٨هـ/

١٣٨٦م) (٥٣)، وعلى مشكوكات أخرى باسم الظاهر برقوق مؤرخة لسنة (١٣٨٨هـ / ١٣٨٦م) (٥٤) كما أطلق على السلطان قايتباي سنة (٨٨٤هـ / ١٤٧٩م) والسلطان القسري (٩٠٦-٩٢٢هـ / ١٥٠٠-١٥١٦م). وأضيف إلى هذا القلق لفظ «عن» بصيغة التعظيم.

السلطان: من ألقاب أرباب السيوف (٥٥) وفي اللغة بمعنى القهر وورثه المماليك عن الأيوبيين، وكان الظاهر بيبرس البندقداري أول من أطلق عليه لقب سلطان الإسلام والمسلمين، وصار لقباً عاماً يطلق على الحاكم الأعلى، وكثيراً ما يلحق ببعض الصفات كالعالم والسعيد والشهيد (٥٦).

الملك: تلقب به في العصر الفاطمي رضوان بن وإخشي أما وزير للحافظ لدين الله، فلقب بالمسيد لأجل الملك الأفضل سنة (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) كما لقب به صلاح الدين، وفي عصر المماليك أطلق على جانب لقب السلطان فعتت به أبيك وقطر وبيبرس (٥٧)، واستعمل أحياناً مضاعفاً إليه ياء النسبة كغيره من الألقاب كما جاء على مشكاة الأمير الماس الحاجب.

العالم: من الألقاب الخاصة بالسلطان (٥٨)، وفي العصر المملوكي كان يأتي مجزئاً من ياء النسب كما جاء على قبيلة باسم الملك الناصر يوسف حاكم دمشق (٦٥٨هـ / ١٢٦٠م) (٥٩)، وعلى مشكاة غير معلوم صاحبها (٦٠). وغالباً ما يلحق بصيغة العامل والعادل (٦١)، وفي حالة الأمراء من رجال الدولة كان يرد بصيغة ياء النسب وهي العالمية ملطفاً ورد على الدولة خاصة بأحد الأمراء (٦٢).

العادل: من ألقاب السلاطين (٦٣)، وفي اللغة عكس الجائر، وهو من أعلى الصفات لهم، لارتباط العدل بعمارة الممالك، واختصاصه بأمر الرعية وصلاح أحوالها، وقد نعت به بعض وزراء الفاطميين وعرف زمن الأيوبيين وفي زمن المماليك أطلق مجزئاً من ياء النسب على السلاطين بينما ألحقت به لأكابر العسكريين من النواب أو الأمراء (٦٤).

المجاهد: من ألقاب السلطان وأرباب السيوف كوليأب السلطنة (٦٥) ويعتبر ظهوره صدق لبث روح الجهاد في نفوس الحكام المسلمين أثناء حروبهم ضد الصليبيين، وقد نعت به الناصر محمد، واستعمل لصفاء الأمراء بقاء الألقاب «المجاهدي، ولأكابر العسكريين كوليأب السلطنة فأطلق على الأمير بدر الدين بيبرس الظاهري سنة (٦٧٥هـ / ١٢٧٦م) على مبخرة بالمتحف البريطاني، وعلى الأمير طربطبة سنة (٧٦٥هـ / ١٢٧٦م) في صريحه (٦٦).

من دراسة هذه الألقاب الواردة على المشكاة يتبين لنا أن المشكاة تخص أحد سلاطين المماليك والذي أغفل لقب التعريف به، وليست لأحد الأمراء الذين شغلوا وظيفة إمرة السلاح لأنه لو كان كذلك لافتتحت سلسلة الألقاب بلقب «المقر» أحد ألقاب الأصول الخاصة بالأمراء (٦٧)، ولم تفتح بلقب «عن» لولانا، أحد ألقاب السلاطين العظام في العصر المملوكي.

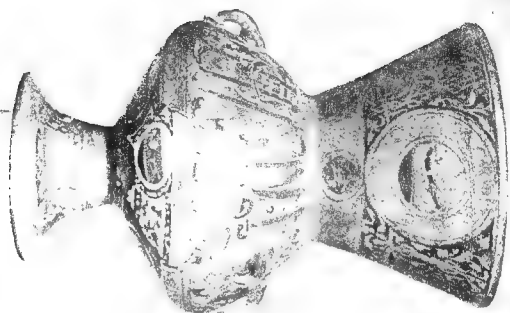
بالإضافة إلى خلو السلسلة من ياء النسب الملحق باللقاب، والتي اختصت التحف الفنية المصنوعة للأمراء بها، كما ورد على مشكاة للأمير الجوكدار عليها رنك البولي وكتابة نصها «مما عمل برسم المقر العالي السيفي الملكي الناصري»، وكما في مشكاة الأمير أماس الحاجب.

وتجد هذه السلسلة على تحف معدنية متنوعة منها طست من النحاس المكنت بالفضة باسم الأمير طبطيق حاكم قوص نصها «مما عمل برسم المقر الأشرف العالي الملوي المشيري العالي العامل العادل الغازي المجاهدي... طبطيق الملكي الأخرقي» (٦٨).

٣ - الزخارف والألوان

حفلت المشكاة بالزخارف المتنوعة وهي كتابية ونباتية، حازت الزخارف الكتابية منها على المساحة الكبرى في المشكاة من خلال سلسلة الألقاب المنقذة بخط النسخ المملوكي، وفي الكتابة المحورة المنقذة بالزخارف المجردة والمصفورة أعلى الرقبة، وتعد الكتابات العربية أصدق دليل على تلك الوحدة الفنية التي تجمع بين تعف الفنون الإسلامية باعتبارها أحد العناصر الزخرفية التي قلما تخلو منها تحفة أو عمل فني، لما تمتاز حروفها من جمال ومرونة واستقامة وأفقية تزيد من القابلية على التشكيل والتصنيف وهذا ما امتازت به الكتابات الواردة على المشكاة، حيث راعى الفنان المسلم الملاءمة بين شكل الكتابة ووظيفة العمل الفني المنقوشة عليه.

أما الزخارف النباتية فقوامها زهور نباتية لزهرة الزنبق واللوتس بأسلوب محور، بالإضافة إلى ورود متعددة الفصوص، وجميعها منقذة بالألوان البراقة المتعددة. واستخدمت في تنفيذه هذه الزخارف طريقة التذهيب والطلاء بالميلا وهو أسلوب زخرفي أصبح مميزاً للأتراك الزاجاجية وخاصة المشكوكات خلال العصر المملوكي، وقد استخدمت ألوان الميلا المتعددة كالأزرق للكتابات والأبيض والأحمر



三三三



三三三

للزنوك، والألوان المتعددة والبراقة للزخارف النباتية.

وعملية تنفيذ الزخرفة والطلاء بالمينا تمر بمراحل متعددة على النحو التالي^(١):

١ - رسم الخطوط الخارجية للزخارف بواسطة الريشة وملء المساحات الكبيرة بالفرشاة.

٢ - حرق الآتية في الفرن الخاص بذلك.

٣ - تحديد موضوع الرسم باللون الأحمر.

٤ - الطلاء بالمينا حسب اللون المطلوب والقوام المتفاوت في السمك، وتكتسب المينا لونها من نوع الأكسيد المستخدم، فأكسيد النحاس يعطى اللون الأخضر وأكسيد الحديد يعطى اللون الأحمر وأكسيد القصدير يعطى اللون الأبيض المعتم، أما اللون الأزرق الذي يشتهر به الفن الإسلامي فمن مسحوق اللازورد والزجاج الشفاف.

الخاصة

أفضل ما يقال في نهاية هذه الدراسة، هو أن هذه المشكاة غنية بالعناصر الفنية والزخرفية، وأنها معبرة تماماً عما قاله «جربار» في وصفه للفن الإسلامي بأنه فن ذو ذوق عال يحول البسيط والمواضع إلى نفيس راق، وأنه يعيد إلى تزيين السطح وكرهية الفراغ، هذا ما نجده بحق ممثلاً في هذه المشكاة فلا يكاد يخلو جزء منها من زخرفة مع تناسق في استخدام الألوان وتنسيقها وتوزيع المساحات، ولعل ما يجب قوله هو تأريخ هذه المشكاة ومحاولة الوقوف على تصنيف تاريخي مناسب لها خاصة وأنها لم تحو على اسم صاحبها.

وبعد دراسة الألقاب الواردة عليها وما بها من زنوك وزخارف نخلص إلى ما يلي:

المواهب

(١) القرآن الكريم: سورة النور، آية ٣٥ (٢٥/٢٤).

(٢) الفيريز آبادي: تقرير المقياس من تفسير بن عباس، دار الفكر، بيروت ص ٢٢٠.

- شهاب الدين الأرنؤسي (ت ١٢٧٠هـ / ١٨٥٣م): روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، بدين تاريخ، ج ١٨، ص ١٦٦.

- محمد جمال الدين النافسي: محاسن التأويل، ج ١٢، ص ٤٥٢٤.

١ - المشكاة تخص سلطاناً وليس أميراً وقد اتخذ هذا السلطان السيف شعاراً له.

٢ - أرجح أن يكون هذا السلطان هو الظاهر برفوق وأنها تنتمي لمجموعته المؤرخة لسنة (٧٨٨هـ / ١٣٨٦م) ولا أميل لإرجاعها لمجموعة السلطان حسن وهي أعلى مجموعة من حيث العدد ومؤرخة لسنة (٧٦٤هـ / ١٣٦٣م) وذلك للأسباب الفنية والتاريخية التالية:

أولاً: ذكر ابن تقي بردي في النجوم الزاهرة إن السلطان الظاهر برفوق في ولايته الأولى عد إمرة السلاح وظيفة، وهو أول من رتب ذلك، فليس من المستبعد أن يكون هو نفسه اتخذ من السيف شعاراً له.

ثانياً: قياساً على مشكاة ترجع لخصره وتتشابه مع هذه المشكاة في الذكريون الصام، وشكل الكتابات والزخارف، ومؤرخة لسنة (٧٨٨هـ / ١٣٨٦م). (شكل ٩).

ثالثاً: وجود خطوط المينا البيضاء التي تربط بين حروف الكتابات على بدن المشكاة موضع الدراسة ومشكاة أخرى ترجع لعصر السلطان برفوق مؤرخة لسنة (٧٨٨هـ / ١٣٨٦م) (شكل ١٠).

وعليه فخلاصة القول إن هذه المشكاة التي تعتبر إضافة جديدة لمشكيات العصر المملوكي ترجع لعصر المماليك في مصر في أواخر القرن (٨هـ / ١٤م) مع ترجيح إرجاعها لعصر السلطان الملك أبو سعيد سيف الدين برفوق بن أنص العثماني اليلغاوي الجركسي للسلطان الخامس والعشرين من سلاطين المماليك بالديار المصرية وأول ملوك الجراكسة وإنها انتقلت من المكان المخصص لها حتى وصلت إلى زاوية الشاوي بالوجه البحري.

د - عبدالله محمد شجانه: تفسير سورة النور، طبعة سنة ١٩٨٧م، ص ١٧٥، ١٨٢، ١٨٣.

(٣) تستعمل لفظة مشكاة كمصطلح معماري في الجازر للتعبير عن التجاويف الرأسية أو المفاصل للمقودة التي قد توجد في المنارات، أو الجدران الدخلية أو لوجهات الجوامع.

د - صالح بن قري: المذئنة المغربية الأندلسية في المصور الواسطي، الجزائر، ١٩٨٦، ص ١٥.

(٤) كان لبعض العلماء الأجانب فضل السبق في دراسة الحفص الزجاجية بصفة عامة والمشكاوات بصفة خاصة نذكر منهم:

- Artien Yusuf., Description de six lampes en verre émail-
lé, BIE 2nd Series VV, 1887, pp. 154-210.
- Dirand., Handbook of Muhammadan Art, 2nd ed., New
York, 1958
- Herz., Catalogue Raisonné des Monuments exposés dans
le musée national de l'art Arabe, 2nd ed., Cairo, 1906.
- Lamm, Mittelalterliche Gläser und, steinschnittarbeiten
aus den Nahen Osten, 2 vols., Berlin, 1929.
- Migon., Manuel d'art musulman, 2 vols., Paris, 1927
- Rice., early signed Islamic Glass, JRAS, 1958, pp. 8-16.
- Weir (G.), Lampes et Boutelles en verre Émaillé, Cat-
alogue Général du musée Arabe de Caire, Cairo, 1929.

كذلك كان لبعض العلماء والباحثين المصريين إسهاماتهم المصمودة في هذا المجال ومنهم:

- د. أسال المصري: دراسات حول بعض التحف الإسلامية
المنكشفة في قوص، مجلة الحريات الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧م.
- د. حسن الباشا: المشكاوة في الفن الإسلامي، مجلة منبر
الإسلام، العدد ٣، ربيع الأول سنة ١٣٨٧هـ/ يونيو ١٩٦٧م.
- حسن الهرازي: رسالة في وصف محتويات دار الآثار
العربية (متحف للفن الإسلامي)، القاهرة، ١٩٦٧م.
- د. زكي محمد حسن: فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م.
- سعد جمعة: فن تشكيل وزخرفة الأواني الزجاجية في
العصور الإسلامية، مجلة منبر الإسلام، العدد ١٢، ذو الحجة سنة
١٣٩٧هـ/ نوفمبر ١٩٧٧م.
- د. مایسة مصموده دارود: المشكاوات الزجاجية في العصر
المملوكي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م.
- محمد مصطفى: الدليل الموجز لمتحف الفن الإسلامي،
القاهرة، ١٩٥٥م.

- (٥) د. زكي محمد حسن: فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٥٩٩.
- (٦) قيل: إن أصل كلمة مشكاوة يجوز أن يكون عربياً وهو مشكوة، فقيلت
الواو ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها مثل الصلاة، فجمع على مشكاوات
أو مشكاوت، وقيل إن أصلها جنحى وقيل إنه رومى.
الأولس: المصدر السابق، ج ١، ص ١٦٦.
- (٧) د. حسن الباشا: المشكاوة في الفن الإسلامي، مجلة منبر الإسلام،
ربيع الأول ١٣٨٧هـ، يونيو ١٩٦٧م، ص ١٢٤.

- (٨) د. زكي حسن: المرجع السابق، ص ٦٠٢.
- MMS. Metropolitan museum studies, New York.
- (٩) حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- (١٠) معرض الفن الإسلامي في مصر في الفترة من ٤-٣٠ أبريل،
القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٠٧.
- (١١) سعد جمعة: فن تشكيل وزخرفة الأواني الزجاجية في
العصور الإسلامية، مجلة منبر الإسلام، العدد ١٢، السنة ٢٥، ذو
الحجة ١٣٩٧هـ، نوفمبر ١٩٧٧م، ص ١٧٢، ص ١٧٤.

- (١٢) حسن الباشا: المرجع نفسه، ص ١٢٥.
- (١٣) حسن الباشا: المرجع نفسه، ص ١٢٥.
- (١٤) أوج جرابار: ترجمة كتاب. Treasures of Islam، مراجعة د.
أحمد عبدالرازق، جيفيف ١٩٨٥م، ص ١٧.
- (١٥) عن وثيقة المنشآت الدينية المملوكية، انظر د. محمد حمزة الحداد:
العلاقة بين النص التأسيسي والوظيفة والتخطيط المعماري
للمدرسة في العصر المملوكي، بحث مستخرج من سلسلة تاريخ
المصريين، للعدد ٥١، سنة ١٩٩١، ص ٢٧١، ص ٢٨٦.
- (١٦) حسن الباشا: المرجع نفسه، ص ١٢٥.
- (١٧) من بين هؤلاء الصناع، ورد اسم صانع مشكاوة باسم الأمير الماس
الحاجب أحمد أمراء الناصر محمد، في كتابه نصها «عمل العبد الفقير
على ابن منجمد السكى غفر الله، والمشكاوة موزونة لسنة
(٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م) عليها رنك الهدف وتحمل كتابه نصها «ما عمل
يرسم الجامع المعمور» يذكر الله تعالى وقف المقر العالي السيسى
المس لمير حاجب السكى للناصر».
- Gaston Weil, Catalogue Général du musée Arabe du Caire
- Lamp et Boutelles en verre Émaillé, 1982, p123.
- ويحتفظ متحف الشروبوليان بمشكاوة باسم الأمير قوسون (٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م) تحدى على اسم لصانع نفسه.
- زكى حسن: المرجع السابق، ص ٦٠٨.
- (١٨) زكى حسن: المرجع نفسه، ص ٥٩٩. - معرض الفن الإسلامي
في مصر: ص ٢١٢-٢١٣.
- إسماهيل أحمد إسماهيل: الزواج المصوغ بالفضة، منبر الإسلام،
العدد ٦، سنة ١٩٦٥، يونيو ١٩٦٥م.
- د. أحمد عبدالرازق: أحمد: الوحدة في الفنون الإسلامية، مجلة
المتحف العربي، عدد يناير- فبراير- مارس ١٩٨٧، ص ٣٥.
- (١٩) حسن الباشا: قاعة بحث في العمارة والفنون الإسلامية، دار
أنهضة العربية، ١٩٨٨، ص ١٨٨. نقلاً عن مایسة دارود، رسالة
ماجستير: المشكاوات الزجاجية في العصر المملوكي، كلية الآداب،
جامعة القاهرة، ١٩٧١م.
- (٢٠) عرفت على هذه المشكاوة أثناء قيامي بالمرور على لوحة أثرية ببلدة
محلة روح، وكانت لدى أحد العاملين بجامع الشاذلي بالبلدة نفسها،
وكان قد لحقظ لها لديه بعد تدهم الجامع الأصلي والتي كانت هذه
المشكاوة من بين محتوياته، وقد قبلت باستلامها منه وتم إيداعها لغرض
تأمر المحلة الكبرى، ثم انتقلت فيما بعد إلى متحان منطقة أنفيس
الإسلامية بوسط الدقا والكائنة في البندرية، حيث توجد المشكاوة الآن
هناك.
- (٢١) أرجو له الشكراني في طباقه فقال عنه إنه من الأتقياء الزاسخين،
أهل الإنصاف والأدب، توفي سنة (٩٣٧هـ/ ١٥٢٥م)، وذكر أنه دفن
بزاوية بمحلة روح وقبره بها ظاهر بزار.
- عبدالوهاب الشحراني: الطبقات الكبرى، دار الجيل، بيروت،
الطبعة الأولى ١٩٨٨، ج ٢، ص ١٣٢.
- والجامع الذي وصفه الشحراني وكذلك على مبارك في الخط
التوفيقي بأنه زاوية قد تهمد وأزيلت معالمه ولم يخلف منه الآن
سوى لوحة رخامية مثبته في جدار الضريح تخص أحد أقطاد الشيع

- (٣٧) د. أحمد عبدالرازق: نفسه، ص ٦٩.
- (٣٨) Okasha, Op. cit., p. 45.
- (٣٩) عبدالرازق: المرجع نفسه، حاشية ٤١.
- (٤٠) القلقشندي: صريح الأعشى في صفاة الإنش، طبعة ١٩٥٠، ج ٥، ص ٤٥٥-٤٥٦.
- (٤١) القلقشندي: المصدر السابق، ج ٥، ص ٤٦٢.
- (٤٢) عبدالرازق: المرجع نفسه، حاشية ١٢.
- (٤٣) الطباق: لشبه بالمدنوس للمصرية اليوم، وكانت توجد في أماكن متفرقة في القاهرة، وقد بلغ عددها اثنتي عشرة طباقاً، وقد شاهد للقرنيز طباق القلعة حيث قال: أدركنا بالقلعة البيوت التي يقال لها الطباق.
- د. عبدالمجيد ماجد: نظم سلاطين المماليك ورسومهم في مصر، الأنجلز، ١٩٦٤، ص ١٥.
- (٤٤) كلمة فارسية معناها مسكك الكتاب، والمهندس هو الأمير الذي يقوم بإلباس السلطان ثيابه، وركته البتجة.
- القلقشندي: المصدر السابق، ج ٥، ص ٤٥٩. وكان كاترمير أول من أفسر هذا الترك في كتابه
- Histoire des sultans Mamlouks de l'Egypte*
- انظر أحمد عبدالرازق: المرجع السابق، حاشية ٤٦.
- (٤٥) السيد أباي العربي: المماليك، بيروت ١٩٦٧، ص ١٣٤.
- (٤٦) عبدالرازق: المرجع نفسه، ص ١٠٠.
- (٤٧) ابن تغري بردي: اللجون للزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، طبع دار الكتب، ٩، ص ٢٨٧.
- (٤٨) ابن تغري بردي: المصدر السابق، ج ٩، ص ٢٨٧.
- (٤٩) ابن تغري بردي: المصدر نفسه، ج ١٢، ص ١٠٥.
- (٥٠) ابن تغري بردي: المصدر نفسه، ج ١١، ص ٢٢٧.
- (٥١) د. حسن الباشا: باب الحكم بأمر الله، كتاب القاهرة تاريخها، لدونها وآثارها بالاشتراك مع آخرين، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥١٤-٥١٥.
- (٥٢) د. حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والنواقيح والآثار ذات النهضة العربية ١٩٧٨، ص ٥٢٠.
- (٥٣) Wiet, op. cit., pl. XXV, XLII, XLVI.
- (٥٤) Wiet, Ibid., pl. XXV, XLII, XLVI.
- (٥٥) ألقاب السيف سمة وهي الخليفة - الملك - السلطان - الوزير - الأمير - الحاجب - صاحب الشرطة.
- القلقشندي: المصدر نفسه، ج ٥، ص ٤٤٤؛ ٤٥٠.
- (٥٦) حسن الباشا: الألقاب، ص ٣٢٨-٣٢٩.
- (٥٧) حسن الباشا: الألقاب، ص ٤٩٩-٥٠٠.
- (٥٨) القلقشندي: المصدر نفسه، ج ٦، ص ١٩.
- (٥٩) Wiet, Ibid., pl. I.
- (٦٠) Wiet, Ibid., pl. XIX.
- (٦١) أحمد عبدالرازق: أضواء على المسجد الأقصى وبعض الكتابات الأثرية فيه، بحث مستخرج من المجلة التاريخية المصرية، مجلد ٢٧ سنة ١٩٨١، ص ٩٨، ص ١٠١، ص ١٠٣.

- الشاذلي ويدعى على بندق والمتوفى سنة ١١٨٩هـ/١٧٧٢م. انظر ترجمته في صحاب الآثار في التراجم والأخبار للجبترى، ج ١، ص ٣٧٦.
- (٢٢) ذكرها على مبارك في خطه فقال إنها قرية صغيرة من مديرية الغربية بمركز محطة متوفى قبلي ناحية سبط (سبط تراب الحالية) بحد ألف متر، وشرقي ناحية محفوت بحدو أربعة آلاف وخمسمائة متر، ويهذه البلدة زاوية للتخريج محمد الشاذلي وبقبرها بها ظاهر بزار.
- على مبارك: الخطط التوفيحية لمصر القاهرة ومذلتها القديمة والشهيرة، برلاق ١٣٥٥هـ، ج ١، ص ٢٩٩.
- (٢٣) ترجع أصول هذا الجامع للقرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، وتم تجديده سنة (١١٨١هـ / ١٧٦٧م)، وكان يعد من أكبر المساجد الجامعة بمدينة فوه وأشهرها، وقد تهدم حالياً ويلى على الطراز الحديث.
- انظر محمد عبدالعزيز السيد: عناصر مدينة فوه في العصر العثماني، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٣٠؛ ١٤٢.
- (٢٤) حسن عبدالوهاب: طراز العمارة الإسلامية في ريف مصر، مجلة للجمع العلمي المصري، مجلد ٢٨ سنة (١٩٥٦-١٩٥٧)، ص ٣٨-٣٩.
- (٢٥) محمد عبدالعزيز: المرجع السابق، ص ١٣٧-١٣٨، قلاً عن مائة دار، المرجع السابق، ص ٤٢٥.
- (٢٦) ينتج هذا المصيب عن تشكيل المشكاة ولا يعد دليلًا على راحة الصناسة، بل هر صيب في الزجاج الشرقي بصلصة عامة يرجع لنبيات الرمال الخالصة في تكوينه.
- (٢٧) من أبرز الدراسات التي تناولت الزرك الإسلامية تلك الدراسة التي قام بها على سبيل المثال:
- Mayer, saracenic Heraldry. oxford 1934.
- د. محمد مصطفى: الزرك المملوكية، مجلة للرسالة، ١٩٤٠.
- د. جمال مرز: الزرك المملوكية، مجلة للتحقيق، ١٩٤٦.
- د. أحمد عبدالرازق: الزرك على عصر سلاطين المماليك، بحث مستخرج من مجلة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، مجلد ٢١ سنة ١٩٧٤، ص ٦٧؛ ١١٦.
- (٢٨) د. أحمد السعيد سليمان: تأصيل ما ورد في تاريخ الجبترى من الشوكل، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ١١٥.
- (٢٩) د. أحمد عبدالرازق: المرجع السابق، ص ٩٧-٩٣.
- (٣٠) د. أحمد عبدالرازق: الزرك، ص ٦٧.
- (٣١) د. أحمد عبدالرازق: الزرك، ص ٨٩، وانظر حاشية ١١٢.
- (٣٢) تحريف قصر آق بردى وهو قريب السلطان قايتباي وكان قد قررته في الخزانة بعد مقتل الأمير بوقم من مهدى، وأسكنه داره وأعطاه جميع ما بها، وحرقها العامة إلى جوف بندق وموضعها قريب من مديرية السلطان حسن.
- مكن هرات: جامع السلطان حسن بمصر، ص ١١، بتلخيص عن ابن إياس.
- (٣٣) Wiet, op. Cit, pl. LXXXX.
- (٣٤) د. أحمد عبدالرازق: المرجع السابق، ص ٩٢.
- (٣٥) د. أحمد عبدالرازق: المرجع نفسه، ص ٩٣.

(٦٢) حسن الباشا: الأتقاب، من ٣٩٠.

(٦٣) للفتشدي: المصدر السابق، ج١، من ١٩.

(٦٤) حسن الباشا: الأتقاب، من ٣٨٨.

(٦٥) للفتشدي: المصدر نفسه، ج١، من ٢٦.

(٦٦) حسن الباشا: الأتقاب، من ٤٥٧.

(٦٧) حسن الباشا: الأتقاب، من ٨٩.

(٦٨) د. أسال أحمد حسن العمري: دراسات حول بعض التحف

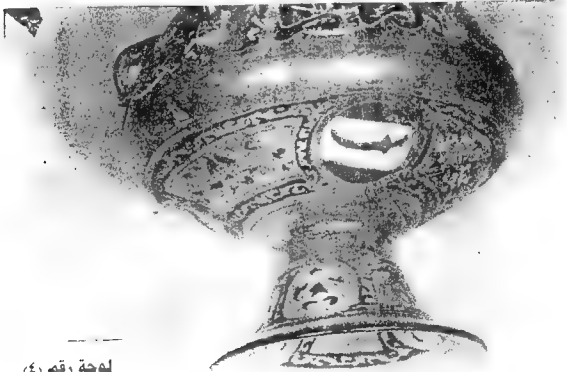
الإسلامية المكتشفة في قوص، المجلات الإسلامية، لقاهرة

١٩٦٧.

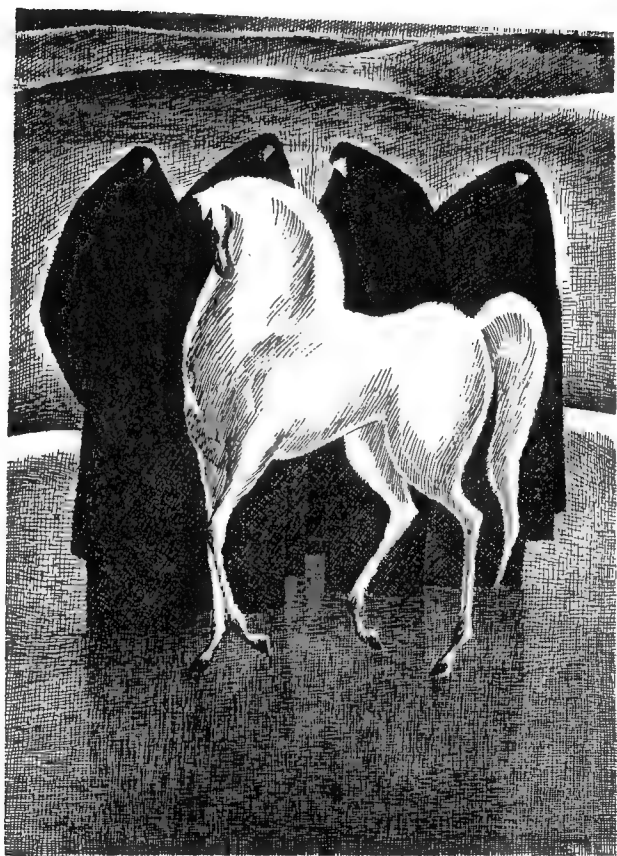
(٦٩) سعاد جمعة: المرجع السابق، من ١٧٤.



لوحة رقم ٣



لوحة رقم (٤)



الأشكال الفولكلورية: الحكايات النثرية

تأليف: وليام باسكوم

ترجمة: محمد بهنسى

المصدر: Sacred Narrative, Readings in the Theory of Myth
Edited by Alan Dundes (Berkeley: University of California Press, 1984).

المهمة الأولى في دراسة الأسطورة تكمن في التعريف بما يعنيه ذلك المصطلح. ما الأسطورة؟ وكيف تختلف عن الأشكال الأخرى من الحكايات الشعبية folk narrative مثل الحدوتة الشعبية folk tale والقصة الخرافية legend لا شيء يغضب الباحث الفولكلورى أكثر من أن يسمع زميلاً له من أقسام الأنثروبولوجيا أو الأدب وهو يستخدم كلمة الأسطورة بشكل غير محدد للإشارة الخاطئة إلى تيمة متعلقة بالأنماط الأولية archetypal والتي قد تكمن خلف رواية أو قصيدة على أنها ذات طابع أسطورى.

منذ أيام الأخوين جريم فى أوائل القرن التاسع عشر هناك اتفاق عام بين العلماء حول التمايزات النوعية بين الأسطورة myth والحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية. ويقوم وليام باسكوم، الأستاذ السابق لعلم الأنثروبولوجيا بجامعة كاليفورنيا، بعمل مسح شامل لهذه الأنواع التقليدية اعتماداً على تقارير ميدانية قام بها علماء أنثروبولوجيا بارزون. وبشكل عام فإن تعريفات باسكوم للأسطورة والحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية تعد تعريفات مشتركة بين معظم علماء الفولكلور.

عند تقييم أنواع الحكاية الشعبية، من المهم أن نميز بين اللغات التحليلية واللغات الأهلية analytic and native categories. إن اللغات التحليلية هي تلك اللغات التى يحددها أو يفرضها علماء الفولكلور، أما اللغات الأهلية أو العرقية فتشير إلى التمايزات التى يضعها الأعضاء المحليون لثقافة بعينها. فى بعض الأحيان تتلازم اللغات التحليلية مع اللغات الأهلية. وفى بعض الأحيان الأخرى، تختلف هاتان اللغتان عن بعضهما البعض. وعلى سبيل المثال، تميز بعض الأنظمة النوعية بين الحكايات الحقيقية والحكايات



المختلفة، وهما نوعان أساسيان من الفئات الحكائية. إن الأسطورة والحكاية الخرافية يمكن جمعهما معاً باعتبارهما حكايات حقيقية، وذلك بخلاف الحدوتة الشعبية التي تقع تحت بند الحكاية المختلفة. ومن المهم أن نلاحظ فئات الحكايات الأهلية في أثناء العمل الميداني، غير أن محلى الحكايات الشعبية لا يقتصرون بالضرورة على الفئات الأهلية، وقد يفضلون توظيف الفئات عبر الثقافية مثل الأسطورة والحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية.

عند التفريق بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية، قد يكون من المفيد أن نفكر وفقاً لاستعارة الساعة الرملية الفارغة. إن الساعة الرملية - في هذا السياق - تمثل الزمن الفعلي. وتقع الحدوتة الشعبية خارج الزمن المعتاد (قارن ذلك بتعبير: «كان ياما كان»)، ولا يمكن أن تمثلها صورة الساعة الرملية. لتتصور أن منتصف الساعة الرملية يرمز إلى لحظة الخلق، أي خلق الإنسان والعالم. إن الأسطورة سوف تقع قبل هذا الوقت وحتى لحظة الخلق. أما قاع الساعة الرملية، فهو ذو نهاية مفتوحة، مما يرمز إلى غياب الزمن قبل الأسطورة، حيث إنه من الصعب تصوّر وجود زمان أو مكان قبل الأسطورة، وليس هناك سوى بعض الأمثلة القليلة نسبياً عن الخلق من عدم. إن الخالق عادة ما يأخذ بعض المواد الموجودة فعلياً ثم يقوم بتشكيلها على شكل إنسان. ويندر أن يوجد تفسير ما لأصل المادة قبل تشكيلها. وحتى النظريات العلمية الحديثة - إذا قمنا بفحص لقدي لمقدماتها الأولية - تعجز عن تقديم تفسير للأصول الأولى للمادة والعالم. أما الحكاية الخرافية فتقع في الجزء الأعلى من الساعة الرملية، وهي تحدث عقب لحظة الخلق. أما قمة الساعة، فتمثلها مثل قاع الساعة سواء بسواء؛ فهي ذات نهاية مفتوحة، مما يرمز إلى غياب الزمن بعد الحكاية الخرافية، مثلما يرمز قاع الساعة إلى غياب الزمن قبل الأسطورة. وبعض الحكاية الخرافية ليست لها نهاية، مثل قصة اليهودي التائه الذي يظل تائهاً، أو قصة الهولندي الطائر الذي يظل يعبر البحار السبعة، وكذلك قصة المنزل المسكون بالعفاريت، والذي يظل مسكوناً. إن معظم الحكايات الخرافية تميل إلى التمسك حول قمة الساعة الرملية. وبينما تعتمد استعارة الساعة الرملية على النمط الخطي للزمن، فإن هذا النمط يعد نموذجاً شارباً للفرق بين الأسطورة والحكاية الخرافية.



وهناك نقطة أخرى يجب أن نعيها عند قراءة مقال الأستاذ «باسكوم»، وهذه النقطة تتعلق بالفوارق الكيفية بين الأنواع السردية. وبشكل عام، ليس هناك أساطير كثيرة في العالم. وقد يكون من الصحيح أن العالم يحفل بكثير من أساطير الخلق، مثل أساطير خلق الإنسان، ومثل التفسيرات المتعلقة بأصل الموت وغير ذلك، إلا أن كل ثقافة تحمل داخلها عدداً متناهيًا من الأساطير. وعلى العكس من ذلك، هناك الكثير والكثير من الحوادث الشعبية؛ فمقابل كل عشر أساطير، هناك المئات من الحوادث الشعبية، وأياً كان عدد هذه الحوادث فهي لا تقارن عددياً بالحكايات الخرافية؛ فهناك الآلاف والآلاف من الحكايات الخرافية التي تنسج حول القديسين والشخصيات السياسية، التي تعد موضوعاً مهماً من مواضيع الحكايات الخرافية. وكل القصص التي كتبت حول يسوع المسيح أو حول جورج واشنطن ليست من الناحية الفنية إلا حكايات خرافية. وحينما يفكر المرء في مخلوقات ما فوق الطبيعية، مثل الحوريات والأشباح والعفاريت والوحوش، فإن المرء يدرك

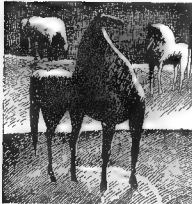
العدد الهائل للحكايات الخرافية فهناك حكايات خرافية كثيرة يتم خلقها؛ فقصص مثل وحش 'لوح تسي'، وذو القدم الكبيرة والأطباق الطائرة ليست سوى الحكايات الخرافية الخاصة بالقرن العشرين، والتي تعد جزءاً من الحياة في ذلك القرن^(٥).

— مقدمة آلان دندس.

١- قدم جزء من هذا البحث في اجتماعات جمعية الفولكلور الأمريكي في ديترويت في ديسمبر ١٩٦٢. وقد قرئ كذلك في مؤتمر الفولكلوريين الأمريكيين الدولى في برشلونة عام ١٩٦٤. لقد استغنت من النقاش في هذه الاجتماعات، واستغنت كذلك من تعليقات آرثريلار وآلان دندس وجون جرين واى وآخرين ممن قرأوا المسودة الأصلية. كما أريد أن أشكر مؤسسة رلر جرين للبحث الأنثروبولوجي الذي مكّنني من حضور هذه الاجتماعات بأسبانيا.

٢- من أجل محاولة مشابهة لتعريف الألفاز انظر:

Sir Robert A. Georges and Alan Dundes "Towards a Structural Definition of The Riddle," Journal of American Folklore 76 (1963), 111-18.



يهدف هذا المقال إلى تعريف الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية^(١). إن هذه المصطلحات الأساسية في علم الفولكلور استخدمت بشكل غير محدد، وكانت موضع خلاف بين الفولكلوريين مثل طبيعة علم الفولكلور ذاتها. إن التعريفات والتصنيفات لا تبث دائماً على الاهتمام، كما أنها ليست بالضرورة مثمرة دائماً. ولكن علم الفولكلور بحاجة ماسة إلى تحديد مصطلحاته الأساسية وتوضيحها مثله مثل أى مجال دراسى آخر؛ ذلك لأنه من النظم التي أصيبت بلغة التعريفات المتناقضة والمتضاربة. وهذا المقال لن يسهم بأى شيء ما لم يودى إلى بعض الاتفاق بين علماء الفولكلور حول هذه المصطلحات، وما لم يتم قبول تعريفات نهائية لبعض هذه المصطلحات. وأنا لأدعى لنفسى أية أصالة في التعريفات المطروحة هنا. على العكس، إن الجدل الأساسى الذى يدعم هذه التعريفات هو ما اكتشفه وتعارف عليه دارسو الفولكلور في المجتمعات الأوروبية الأمية. لقد وجدت أن هذه التعريفات دالة خلال عشرين عاماً من تدريس الفولكلور، وهذه التعريفات تبدو واضحة وديديه إلى الحد الذى يجعلنى أتعجب من الخلافات التى نشأت بشأنها. وهناك اقتراح قد يكون غير تقليدى، ولكنه غير مسبوق، بأن هذه الأشكال الثلاثة المهمة من الفولكلور يمكن اعتبارها أنواعاً فرعية من فئة شكلية أكثر اتصاعاً، وهى الحكاية النثرية. وهذا الاقتراح يفر نظاماً تصنيفياً؛ حيث يتم وضع هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط، محلها في ذلك الفئة الشكلية للأشكال والأناز والأناز الأخرى من الفنون اللفظية^(٢).

الحكاية النثرية:

أعتقد أن مصطلح الحكاية النثرية Prose Narrative يعد ملائماً لفئة منشورة ومهمة من الفنون اللفظية تشتمل على الأساطير والحكايات الخرافية والحدوتات الشعبية. وهذه الأشكال الثلاثة ترتبط فيما بينها برباط واحد، وهو أنها حكايات منشورة. وهذا، في واقع الأمر، ما يميزها عن الأشكال الأخرى من الفنون اللفظية على أساس السمات الشكلية للبحث. إن مصطلح الحكاية النثرية أقل التباساً من مصطلح الحدوتة الشعبية؛ لأن المصطلح الأخير يستخدم من قبل علماء الفولكلور ليعني الحدوتة Märchen. واستخدامه يسمح لنا بمعادلة المصطلح الإنجليزي Folkale بالمصطلح الألماني Märchen، كما أقبل هنا. ومن ثم، أمكننى الاستفادة من المصطلح الأخير.

وهناك الكثير من علماء الفولكلور الأمريكيين الذين يستخدمون مصطلح Märchen باللغة الإنجليزية لأنهم يستعملون مصطلح Folkale ليشمل كل هذه الأشكال الفرعية، ولكن ذلك ليس ضرورياً لأن مصطلح الحكاية النثرية يؤدي ذلك الغرض. وإذا ثبت أن مصطلح الحكاية النثرية مصطلح فـج أو غير ملائم، فإننى أقترح مصطلح حدوتة Tale كقابل لغوى، غير أن ذلك المصطلح يتسم بالغموض، ومن الأفضل أن نتحدث عن الأساطير والحكايات الخرافية والحدوتات الشعبية، باعتبارها حكايات، وهو المصطلح الذى يقابل مصطلح Erzählung باللغة الألمانية.

إننى لا أستطيع أن أتذكر منذ متى وأنا أستخدم مصطلح الحكاية الشعبية *prose narrative* فى محاضراتى، ولكن زمان صياغة ذلك المصطلح ومكانه أقل أهمية، فى رأىى، من زمان قبوله، ومن قام بقبوله. قام العالم «بوجز» *Boggs* باستخدام مصطلح الحكاية الشعبية الذى يشمل على الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة فى مقاله عن التصنيف الفولكلورى عام ١٩٤٩^(٣). كما استخدم ذلك المصطلح بهذا المعنى على يد «ديفون بورت» *Davenport* فى نقاشه للحكايات الشعبية عند قبائل «المارشيلز» عام ١٩٥٣. كما استخدمه «برى» *Berry* عند مناقشة «الفن المنطوق» لغرب أفريقيا عام ١٩٦١. كما أطلق «كلاركس» *Clarks* على الفصل الثانى من كتاب له عام ١٩٦٣ عنوان «الفولكلور بوصفه حكاية نظرية». ومن الممكن أن نقبس عنوان كتاب «لهرسكوڤيتس»، الذى أطلق عليه «الحكاية الداهومية»، وذلك فى عام ١٩٥٨، ونستطيع كذلك أن نشير إلى تأسيس الجمعية الدولية لأبحاث الحكاية الشعبية، والتى عقدت اجتماعاتها الأولى فى عام ١٩٦٢، على الرغم من أن هذه العائدين لم تفرق بين الحكاية الشعبية والمال. ولكى نستطيع أن ننظم بداية هذا الاتجاه، علينا أن نعود إلى كتاب س. و. فون. سيدوف بعنوان *Kindergarten Volksdichtung* عام ١٩٣٤^(٥). ويمكن كذلك أن نرجع إلى مقولة «لغريزر» فى كتابه *Apollodorus* عام ١٩٢١، وهى المقولة المقتبسة أدناه. وإذا كان بوسعا أن نقبل الحكاية الشعبية باعتبارها مصطلحاً يدل على فئة أوسع من الفولكلوريات، فإنه من الممكن لنا أن نقدم تعريفات لتفرع عنه.

الحدوتة الشعبية:

الحدويت الشعبية عبارة عن حكايات نظرية مختلفة، ولا يمكن اعتبارها عقيدة جامدة *Dogma* أو تاريخاً ولا أن نأخذها على محمل الجد. وهذه الحكايات قد تكون حدثت أو لم تحدث. ومع ذلك، وعلى الرغم من أنها، كما يقال، تحكى للتسلية، فإن لها وظائف أخرى أكثر أهمية، كما توحى لنا فئة الحدويت الشعبية ذات المغزى الأخلاقى. ويمكن وضع هذه الحكايات داخل أى زمان ومكان. وهى، بهذا المعنى، ليست لها زمان أو مكان. وقد أطلق عليها اسم «حدويت الحضانة» *Nursery tales* ولكنها فى كثير من البلدان لا تقتصر على الأطفال فقط. وقد عرفت هذه الحدويت باسم «حدويت الجنيات» *Fairy Tales*، ولكن هذا الوصف غير ملائم لأن الجنيات لا تظهر فى معظم الحدويت الشعبية. إن الجنيات والفيان وحتى الآلهة يمكن أن تظهر فى الحدوتة الشعبية، غير أن الحدوتة الشعبية عادة ما تحكى مغامرات شخصيات إنسانية أو حيوانية. ويمكن للتمييز بين أنواع فرعية من الحدوتة الشعبية مثل حدويت البشر وحدويت الشطار والمخادعين *trickster tales*، والحدويت غير القابلة للتصديق والحدويت التى تطوى على مآزق وقصص المصيف والحدويت الأخلاقية والحدويت التى تروى على لسان الحيوانات *Fables*. ومن الأفضل أن نصف هذه الحكايات تحت عنوان واضح وهو الحدويت الشعبية من أن نصفها جنباً إلى جذب مع الحكايات الخرافية والأساطير كما هو حادث. إن مثل هذه القائمة سوف تصبح لا نهائية إذا أضفنا كل الأنواع الفرعية التى يمكن تمييزها عن بعضها البعض، بما فى ذلك الحدويت التى لها مغزى محلى فقط. إن تصنيف الأنواع الفرعية للحدوتة الشعبية مثل تصنيف «سيدوف» *Sydow* يعد خطوة مهمة، وكذلك تصنيف الأنواع الفرعية للأسطورة والحكاية الخرافية. وقد تكون هذه الخطوة مبكرة قبل أن نتوصل إلى اتفاق حول تعريف اللغات الأساسية.

Ralph Steel Boggs, "Folklore Classification", *Southern Folklore Quarterly* 13 (1949), 166. reprinted in *Folklore Americas* 8 (1948), 6.

Kenneth and Mary Clarke, *Introducing Folklore* (New York, 1963).

Reprinted in C.W.V. Sydow, *Selected Papers on Folklore* (Copenhagen, 1948). PP. 60-68 with the title translated as "The Categories of Prose Traditions".

جدول (١):

الأشكال الثلاثة للحكاية النثرية:

الشكل	الأبعاد	الزمان	المكان	الوجه	التصنيفات الرئيسية
الأسطورة	حقيقية	الماضى البعيد	عالم آخر غير ذلك العالم أو قبله	مقدس	لا إنسانية
الحكاية الخرافية	حقيقية	الماضى البعيد	عالم اليوم	زمني أو مقدس	إنسانية
الحدوتة الشعبية	خيال	أى زمن	أى مكان	زمني	إنسانية أو لا إنسانية

الأساطير:

الأساطير حكايات نثرية تعد، فى المجتمعات التى تحكى فيها تقارير حقيقية لما حدث فى الماضى البعيد. وهى تقبل بوصفها يقيناً دينياً، ويتم تعليمها بحيث يعتقد بها، ويمكن الاستشهاد بها باعتبارها سلطة كرد فعل على الجهل أو الشك أو عدم التصديق. إن الأساطير تجسد العقيدة، وهى عادة مقدسة ولها علاقة باللاهوت والطقوس، والشخصيات الأساسية بها ليست شخصيات إنسانية، غير أنها تتمتع بصفات إنسانية. وهى تكون على شكل حيوانات أو آلهة أو أبطال ثقافيين وقت أفعالهم فى عالم مبكر حينما كانت الأرض مختلفة عما هى عليه الآن، أو وقعت فى عالم آخر مثل السماء أو تحت الأرض. إن الأساطير تفسر أصل العالم والجنس البشرى والموت وخصائص الطيور والحيوانات والخصائص الجغرافية وظواهر الطبيعة. وقد تمكى الأساطير قصص الآلهة وعلاقاتهم الغرامية والعائلية وأصدقائهم وأعدائهم. وقد تهدف الأسطورة إلى توضيح الطقوس وتفاصيل الشعائر ومراعاة الصائغين، ولكن هذه العناصر ليست قاصرة على الأسطورة^(٦).

الحكاية الخرافية

الحكايات الخرافية حكايات نثرية تعد، كما فى الأسطورة، حكايات حقيقية بالنسبة لراويها وجمهوره، ولكنها تقع فى فترة أقل بعداً من الناحية الزمانية حين كان العالم كما هو اليوم. والحكايات الخرافية زمانية أكثر منها مقدسة^(٧) وشخصياتها الأساسية شخصيات إنسانية. والحكايات الخرافية تمكى عن الهجرات والعروب والانتصارات والأعمال البطولية للأبطال وشيوخ القبائل والملوك وتوالى الأسرار على الحكم. تعد الحكايات الخرافية، من هذا الجانب، المعادل فى التراث الشفاهى للتاريخ، كما تشمل أيضاً على الحكايات الصحلية للكنوز المدفونة والجنائز والقدوسين.

هذه الاختلافات بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية يمكن تلخيصها فى الجدول (١). فى الجدول، أضيفت فئات للزمان والمكان والشخصيات الرئيسية فى محاولة لتوضيح بعض الخصائص الإضافية، ويعتمد تعريف هذه الأشكال الثلاثة على السمات الشكلية وعلى عنصرى الاعتقاد والزمن.

إن الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية ليست فئات مقبولة عالمياً، ولكنها تقبل باعتبارها مفاهيم تحليلية يمكن تطبيقها عبر الثقافات، حتى عندما يتم الاعتراف محلياً بأنظمة أخرى من الفئات الأهلية. إن هذه الفئات مشتقة من التصنيف الثلاثى الذى يوظفه

C.W.V. Sydow, Selected Papers, -٦
pp 60-88.

إن دراسة للتمريفات المنفصلة للأدراج
الفرعية للمواد الشعبية، والأساطير،
والحكايات الخرافية أبعد من مجال هذا
البحث، ولكنى لا أستطيع أن أرى أن
سيدوف قد برهن على أدعائه بأن كلا
للخطين يجب أن يتخذ بشكل متزامن،
وعلى جزئه بأن التمييز بين الحدوتة
الشعبية والحكايات الخرافية بواسطة
الأخرة جدير ليس كافياً من الناحية
العلمية.

٧- إن التحليلات الأفريقية لأصول الشعب
والتي تعد غريبة ومقدسة، هى، فى
أعقادي، من قبيل الحكايات الخرافية.
وبالمثل فإن سير القديسين الأوروبيين
يمكن اعتبارها مقدسة كذلك.

ويستخدمه علماء الفولكلور، والتي تبدو وكأنها تعكس اللغات الأهلية لشعب أوروبا. ولكن هذه اللغات يمكن اختزالها بسهولة إلى التصنيف الثنائي المعترف به في هذه المجتمعات والذي يجمع بين أساطير الجماعة وحكاياتها الخرافية في فئة تصنيفية واحدة. وتتميز هذه الفئة الأخيرة عن الحوادث الشعبية والتي تعد حداثيت ممتلئة. إن الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية ليست بالضرورة فئات تندرج تحت الحكايات الثرية، والتي يمكن أن تصنف تحتها فئات أخرى كفئات فرعية. إن الذكريات والوداد anecdotes سواء أكانت كوميدية أم لا، والنكات والمزاح يمكن أن يشكل الفئة الرابعة والخامسة من هذا التصنيف. ولكن الذكريات والوداد يتطقتان بشخصيات إنسانية مطومة للراوى ولجمهوره، ولكنها تقبل أن يعاد حكايتها بشكل متواصل يجعلها تكتسب أسلوب الفنون اللفظية، وبعضها يمكن حكايته بعد أن تكون الشخصيات المحكى عنها قد أصبحت غير معروفة في المقام الأول. ويتم قبول هذه الفئات حقيقية، ويمكن اعتبارها أنواعاً فرعية من الحكاية الخرافية، أو حكاية خرافية أصلية. إن قبائل «الكيم بوندر» و«المارشيليز» يميزون النادرة عن الحكاية الخرافية، كما سترى ولكن أهل «هاواي» لا يقومون بهذا التمييز. إن الوداد ليست ممثلة في أى دراسة رجعت إليها. وعلى العكس من ذلك، فإن النكات والمزاح لا يطلبان الاعتقاد بهما من جانب الراوى وجمهوره، وهما من هذه الناحية، يشبهان الحداثيت الشعبية. وقد يكون من الممكن أن نميز بين النكات والحكايات الثرية الأخرى من الناحية الشكلية البحتة؛ إننى أرى تماماً أن مثل هذا التفريق الشكلاني قد تم بالفعل، ونظراً لأهمية النكات في الفولكلور الأمريكي، فقد تستحق هذه الفئة تصنيفاً منفصلاً جذباً إلى جلب مع الأساطير والحكايات الخرافية والحداثيت الشعبية. غير أن هذا التقسيم قد يعكس وجهة نظر عرقية لأنه لا يوجد إلا كتابات قليلة حول النكات خارج المجتمعات غير الأمية. إن النكات والوداد تتطلب اهتماماً أكثر من قبل علماء الفولكلور، ولكن حتى نعرف المزيد من المعلومات عن هاتين الفئتين، وخاصة في المجتمعات غير الأمية، فإننى أفضل أن أعتبرهما أنواعاً فرعية من الحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية.

في بعض المجتمعات تكون صيغة الافتتاح للتقليدية للحدوتة الشعبية بمثابة تعذير للمستمع من أن الحكاية التي سوف تروى تعد قصة مختلفة، وأنها لا تدعو إلى الاعتقاد بها، ويمكن أن تتكرر هذه الملاحظة في صيغة الختام. وهاتان الصيغتان تشكلان الإطار المحيط بالحدوتة الشعبية وتميزانها عن الأساطير والحكايات الخرافية كما تميزانها عن المحادثات المألوفة وعن الأشكال الأخرى للخطاب. وهذا يصدق على قبائل «الأشانتى» و«البوربا» و«الكيم بوندر»، وهى قبائل أفريقية. كما يصدق على قبيلة «المارشيليز» في المحيط الهادى، وعلى المجتمعات التي أستشهد بها هنا، كما يصدق كذلك على الفولكلور الأوروبى وذلك بتدريعاته الخاصة على صيغة «كان يا ما كان»، في سالف العصر والزمان»، وصيغة «وعاشا معاً في ثبات ونبات» يضاف إلى ذلك أنه بين قبائل «الفولاني» و«البوربا» يتم التمييز بين الحكايات الثرية والحداثيت الشعبية عن طريق تحريم سرد الحداثيت الشعبية في وقت النهار. ونحن نطرح هنا فرضية أولية يمكن التحقق منها فيما بعد، وهو أنه إذا كانت الحكاية الثرية تبدأ بصيغة افتتاح تقليدية (حتى لو كان معناها غير معطى)، وإذا كانت هذه الحكايات يجب أن تروى بعد حلول الظلام، فإنها لا تعد أسطورة بل حدوتة شعبية.



جدول (٢) :

السمات الشكلية للحكايات النثرية

الأسطورة	الحكاية الخرافية	الحدثية
١ - السمات الشكلية	لا يوجد	لا يوجد
٢ - الافتتاحية التقليدية	لا يوجد	لا يوجد
٣ - لزوي بعد حلول الظلام	لدى الغروب	لدى الغروب
٤ - الاعتقاد	حقيقية	حقيقية
٥ - السياق	مكان ما وزمان ما	مكان ما وزمان ما
٦ - الزمان	الزمان البعيد	الزمان الحديث
٧ - المكان	مبكراً أو في العالم الآخر	العالم كما هو اليوم
٨ - التوجه	مقدس	مقدس أو زملي
٩ - الشخصيات الرئيسية	لا إنسانية	إنسانية

ويمكن - مؤقتاً - أن نقيم سلسلة من الخطوات يمكن من طريق تتبعها أن نفرق بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدثية، كما هو موضح في جدول (٢). وليس من الضروري أن تتبع هذه الخطوات بالترتيب الذي أومضته، ولكن يجب التحقق من اتباع كل هذه البيانات. إن النتائج التي يمتد بها لا يمكن أن نتوصل إليها على أساس معيار واحد، مثل معيار مقدس في مقابل زملي، وكذلك لا يمكن أن نتوصل إلى نتائج ملموسة عن طريق شكل النص ومحتواه فقط. وفي جدول (٢) يمكن أن تقتصر التعريفات المشار إليها على المعايير الأول والرابع، أما باقي المعايير فقد معايير اختيارية tentative.

في هذه التعريفات، يمد الفرق بين الحقيقي والمخترق فرقا يشير فقط إلى رأى الحكاية ومستصميه. ولكنه لا يشير إلى معتقداتنا نحن أو إلى الحقيقة التاريخية أو العلمية أو إلى أى حكم نهائي على الحقيقة والزيغ. وقد يثار اعتراض مؤداه أن الحكم هنا ذاتي يعتمد على آراء الإخباريين أكثر من اعتماده على الحقيقة الموضوعية، ولكن هذا الحكم لا يقل ذاتية عن معيار المقدس والزملي، وعلاوة على ذلك، فإن هذا المعيار يسهل تطبيقه في الواقع؛ لأن بعض اللغات تميز بين ما هو مخترق وما هو حكاية نظرية فعلية. وللأسف الشديد، فإن هذه المصطلحات لم يتم عمل تقارير بشأنها كما نريد.

إن علماء الفولكلور الذين يقتصر إسهامهم على تحديد أنواع الحكاية أو على تطبيق منهج التوزيع الجغرافي والتاريخي في دراسة نوع معين من الحكاية قد يعتبرون هذه الفرق متبصرة الصلة بما يفعلون، لأن الدراسات التوزيعية والتاريخية تعتبر الحكايات النثرية حكاية واحدة. ولكن، ولأغراض أخرى - بما في ذلك فهم طبيعة الحكايات النثرية ودورها في الحياة البشرية - فإن هذه الفرق مهمة للغاية. وكما رأينا، فإن الأساطير والحكايات الخرافية والحدثيات تختلف عن بعضها البعض من حيث وضعيتها داخل الزمان والمكان. كما تتميز من حيث الشخصيات الرئيسية، وكذلك من حيث توجه المستمعين نحوها. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الأنواع تختلف عن بعضها البعض من حيث وقوعها داخل سياقات اجتماعية متباينة، ومن حيث وقت روايتها ليلاً أو نهاراً، كما تختلف باختلاف الظروف التي تحدث فيها. ويمكن رواية هذه الحكايات لتحقيق أغراض مختلفة ويمكن لها أن تؤدي

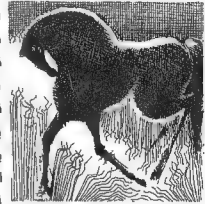


وطائف مختلفة كذلك. كما أنها تختلف من حيث درجة الحرية الإبداعية الممنوحة للرأي، مثل معدل الاختلاف بين رأي وآخر، أو في السهولة التي تنتشر بها على أيدى الزواة، كما تختلف من جهة عامل الملكية الخاصة للحكاية. إن اهتمام الفولكلوريين الأوروبيين من عصر الأخوين جريم وحتى الآن بالفوارق بين هذه الفئات الثلاثة لدليل كافٍ على أن هذه الفوارق ليست مهمة بالنسبة للاتجاه الأنثروبولوجي فقط، ولكنها تهم أصحاب الاتجاهات الأخرى بالدرجة نفسها.

تمشياً مع رؤيته للسر والدين والعلم، اعتبر جيمس فريزر، الأساطير علماً زائفاً، كما اعتبر الحكايات الخرافية تاريخاً زائفاً. وإن محاولة التمييز بين المعتقدات من حيث احتمالها للصواب والخطأ العلمي يعد محاولة مشروعة ومهمة لتحقيق بعض الغايات، ولكن حينما يحول هذا التمييز إلى معيار وحيد لتحريف الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية، فإن هذا التمييز يسهم في ازدياد الخلط والاضطراب. إن هذه الفئات الثلاثة لا تحتاج إلى أن تخضع لمعيار الحقيقة، وخاصة الحدوتة. إن مثل هذا الاتجاه قد يخضع الأسطورة للتمييز الشعبي للشائع في الاستخدام العادي، كما نقول: «إن ذلك ليس سوى أسطورة» أو كما نقول: «إن ذلك يحد من قبيل الفولكلور» قاصدين بذلك، وببساطة، أن ذلك الشيء غير حقيقي. إن مثل ذلك الاتجاه يمكن رؤيته في أعمال المؤتمر الرابع عشر لمعهد «رودس لفنجهستون» للدراسات الاجتماعية، والذي كان يحمل عنوان «الأسطورة في أفريقيا الحديثة (١٩٦٠)». في هذا المؤتمر، تمت مساواة الأسطورة بالاعتقاد الذي يتعذر التحقق منه. أما في الاستخدام الفولكلوري لمصطلح الأسطورة، ولمدة ما يزيد على القرن، فإن الأساطير ليست معتقدات وحسب، ولكنها حكايات لثرية كذلك.

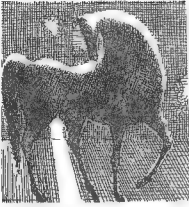
عندما تنتقل الأسطورة من مجتمع إلى آخر أثناء انتشارها يصبح من الممكن القبول والتسمين بالأسطورة والحكاية الخرافية بدون الاعتقاد بهما، وبذلك تتحول الأسطورة أو الحكاية الخرافية إلى حدوته شعبية في المجتمع المنقولة إليه، كما يمكن أن يحدث عكس ذلك سواءً يسواء. فمن الممكن تماماً أن تتحول الحكاية داخل مجتمع ما إلى حكاية خرافية في مجتمع آخر. كما يمكن للحكاية نفسها أن تتحول إلى أسطورة في مجتمع ثالث. زد على ذلك، أنه، وبمرور الوقت، يقلص عدد المؤمنين بأسطورة ما داخل مجتمع محدد، وبخاصة في فترات التحول الثقافي السريع، حيث يمكن نزع القداسة عن نظام اعتقادي كامل بما يشتمل عليه من أساطير. وحتى في فترات الانعزال الثقافي، يمكن لبعض المنشككين ألا يقبلوا النظام الاعتقادي التقليدي. ومع ذلك، فإنه لمن المهم أن نعرف ما يعتقده أغلبية السكان داخل المجتمع. وكذلك يجب أن نعرف أن بعض الحكايات كانت محل اعتقاد في السابق كأسطورة أو كحكاية خرافية. وعلاوة على ذلك، فإن الكثير من المجتمعات تفرق بين الحكايات للثرية على أساس إمكانية تصنيفها إلى فئتي حقيقي ومخفلق.

إن حبكة ما أو نوع ما من أنواع الحكايات يمكن أن تصنف كأسطورة في مجتمع وكدوته في مجتمع آخر. ولهذا يقول «بوس» (Bos): «من المستحيل أن نرسم خطاً فاصلاً بين الأساطير والحدوتات الشعبية»^(٩). إن هذه المقولة الشهيرة، والتي قد يساء فهمها أحياناً عن طريق انتزاعها من سياقها، يمكن أن تترق أو تردح محاولة تعريف هذه المصطلحات ولكن إذا أمكن أن نفرق المفردات المتعلقة بموضوعنا بعناية، فسيصبح من «بوس» لم يكن بعيداً عن الاعتقاد بأن التمايزات بين الأساطير والحكايات الخرافية والحدوتات الشعبية



٨- أنا مدين لزميلي آلان دنس لاقتراح الخطوات الإجرائية التي شرحتها في جدول (٦) ولاقتراحات أخرى.

Franz Bos, General Anthropology -٩ (Boston, 1938) p. 609.



Frenz Boas. Mythology and Folk-
tales of the North American In-
dians, Journal of American Folk-
lore 27 (1914), reprinted in Boas,
Race and Culture (New York,
1948) p. 454.

Boas, Race, Language and Cul-
ture, pp. 454-55.

بمسحول التوصل إليها. ولكنه كان يبدي اعتراضه على محاولات تصنيف نوع محدد من الحكايات كأسطورة أو كهدوية.

وكان يعترض كذلك على تعريف الأسطورة عن طريق عناصرها الأساسية، وعلى اللجوء إلى مقولات معينة مثل مقولة تعبير الأسطورة عن ظواهر ما فوق الطبيعة أو تجسيدها للحيوانات والنباتات والظواهر للخرافة في مقابل الظواهر الطبيعية. وذلك لأن هذه العناصر يمكن أن ترد في الأنواع الأخرى من الحكايات للثرية. إنني أقبل وأعتمد كل هذه الاعتراضات.

يقول «بواس» في مقولة مبكرة إن الالتزام الصارم بإحدى هذه المبادئ التصنيفية سوف ينتج عنه الفصل بين الحكايات المرتبطة نوعياً ببعضها البعض، بحيث يصنف بعضها كأساطير، والبعض الآخر كحواديت. إنه لمن البديهي أن هذه الطريقة تجلب الكثير من المصاعب^(١٠). وهذه المصاعب لا تظهر إلى الوجود طالما اعتبرنا الأساطير والحكايات الشعبية فرعين من فئة أعلى هي فئة الحكاية للثرية، كما أقر «بواس» فيما بعد، لأن اعتراضه حذف عدد إعادة المقولة نفسها عام ١٩٣٨. يضاف إلى ذلك، أن «بواس» قد اقترح، في مقولة مبكرة، تعريفات تؤدي إلى الفصل بين حكايات ترتبط فيما بينها برباط لرحي، وقد أوصى بالالتزام به:

تعريف الأسطورة المعطاة بواسطة الهندي ذاته. في ذهن المواطن الأمريكي، هناك فارق واضح بين فئتين من الحكايات؛ أولى هاتين الفئتين تنطبق بأحداث وقعت في زمن لم يكن العالم فيه قد اتخذ شكله الحالي، عندما لم يكن الجنس البشري يمتلك كل القرون التي ننتمي إلى زمننا. أما الفئة الثانية فتحسرت على حكايات من زمننا الحاضر، وبعبارة أخرى، فإن حكايات الفئة الأولى تعد أساطير، أما حكايات الفئة الثانية فتعتبر تاريخاً^(١١).

إن هذا الفارق يتفق مع الفارق بين الأسطورة والحكاية للخرافية. إن «بواس» يشير إلى «حواديت شعبية خيالية تماماً»، ويقول إن «الحواديت للشعبية تتوازي مع أدب الرواية الحديث». وهذا يوحى لنا بأن الهنود الأمريكيين لديهم حكايات مختلفة، ولا يتضح من مناقشات «بواس» إذا كان الهنود يميزون بين الحكايات الحقيقية وتلك المختلفة. ومع ذلك، يمكن تبرير هذا الفارق على أساس مشابه لذلك الذي اقترحه «بواس» للتمييز بين الأساطير والحكايات للخرافية وهو أن عقول شعوب كثيرة تستطيع التعرف عليها في أجزاء مختلفة من العالم.

في جزء «تروبريانده» يتم التفرقة ويوضح بين الأساطير والحكايات للخرافية والحواديت بطريقة تقترب من للتعريفات المطروحة هنا. ويمكن تلخيص مقولات «بالينوسكي» الشهيرة كالآتي:

١- تعد «الكواكرانيو» حواديت جنيايات (أي حواديت شعبية)، وهي حكايات مختلفة (fictional)، يتم تملكها على نحو خاص وتحكى بطريقة درامية. وعادة ما تحكى هذه الحواديت بعد حلول الظلام في شهر نوفمبر، أي بين مرسى الخرس والسيد. وتنتهي هذه الحواديت بالإشارة إلى عالم نباتي خصب ويرى، وهناك اعتقاد غامض، لا يتميز بالجدية التامة، بأن ثلاثة هذه الحواديت له تأثير نافع على المحاصيل الجديدة. والوظيفة الأساسية لهذه الحكايات هي التسلية.

٢- تعد «الليبيجو» حكايات خرافية تمكن مقررات معرفية جدية. ويعتقد بصحتها وإنها تحتوي على معلومات حقيقية مهمة. ولا يتم تملكها بشكل خاص، ولا تروى بالطريقة المصطنعة المعتادة، وليس لها تأثير سحري. إن وظيفتها الأساسية تقديم معلومات، وهي تحكى أثناء النهار وطوال العام حينما يستفسر أى فرد عن الحقائق، غير أنها غالباً ما تروى خلال موسم الرحلات التجارية.

٣- تعد «الليبيو» أساطير حقيقية ومحترمة ومقدسة. وتتم روايتها خلال عملية التحضير للطقوس، والتي تمارس فى أوقات مختلفة على مدار العام. ووظيفتها الأساسية هي تبرير الطقوس التي ترتبط بها^(١٢).

وبالمثل، وفي أمريكا الشمالية، فإن قبائل «الماندان» و«الهيدياسنا» و«الاريكارا» تعترف بوجود ثلاث فئات سردية تقترب كثيراً من الأسطورة والحكاية للخرافية والحدوتة عند «مالينوسكى»^(١٣). وعلى الرغم من صعوبة تصنيف بعض الحكايات، إلا أن هذه الفئات تم تطبيقها على فولكلور «الاسكيمو» وروى «إيسين» عن Essene أن:

الأساطير عادة ما تصنف كقصص ذات محتوى إنفعالي، وخاصة هذه الأساطير التي ترتبط بعلاقة مع الدين. وتروى هذه الأساطير فى الغالب بطريقة حرفية تماماً. ويستشهد «لانيس» Lantis بالأساطير ذات الصاهية الدينية عن «رجل القمر» و«سيدة البحر العجوز». إن أفراد الاسكيمو يعتقدون أن هذه الأساطير تمثل الحقيقة المطلقة. ولا يمكن تفسير ديانة الاسكيمو تفسيراً كاملاً بدون الرجوع إلى هذه الأساطير والتي يتم تقبلها باعتبارها معتقداً دينياً. أما الحوادث فملي حوى تحتوى على عناصر ما فوق الطبيعة، إلا أنها تعد قصصاً مختلفة من قبل سامعيها. وعادة ما يقوم الراوى (راوى الحدوتة) بالتوزيع عليها داخل حدود معينة. وفي هذه القصص يستطيع الراوى استعراض براعته كراوى قصة.

وهناك نوع ثالث من القصص، وهو الحكاية الخرافية التي تمكن تاريخ الشعب الملىء بالمعاناة. وعلى الرغم من عدم دقتها دقة كاملة، فإنه يعتقد بصحتها. وحتى علماء الأندروبولوجيا الماهرين غالباً ما يخذعون بمصادقية هذه القصص، ويتزايد الاندفاع إذا سمعوا القصة من راوٍ ماهر. إن التحليل الدقيق للحكاية الخرافية يكشف عادة عن قدر ضئيل من الحقيقة المختلطة بأصناف الحقائق والاختلاطات المحضنة. وفي معظم ثقافات العالم، يمكن الفصل بوضوح نسبى بين الأساطير والحوادث والحكايات الخرافية وتتشابه الصعوبات حينما تكتم القصة بسمات اثنين أو ثلاثة من هذه الأنواع. ويمكن للقصة نفسها أن تروى فى سياق مقدس أو سياق زملى. ومعظم قصص الاسكيمو يتعذر تصنيفها أحياناً^(١٤).

ويقول «لانيس» فى معرض استشهاده بأيسين:

فى أدب «الونى» فالكه تعتبر حكايات الغراب والوارد الأخرى عن الحيوانات حكايات شعبية. وقد تكون هذه الحوادث ذات أحداث غير محتملة، ولكنها ليست غامضة على أية حال. وبالنسبة إلى سامع هذه القصة، فإن سمات وتوايا الأشخاص الحيوانية تكون واضحة، ومسلماً بها، ويمكن للسامع كذلك أن يتوحد مع هذه الشخصيات على سبيل التفكك، ويستطيع كذلك ألا يتوحد بها، ضاحكاً على الطرف الآخر الذى يبدو غريباً. كما يتسنى السامع عن طريق إهمال الأعراف والمحظورات، فتمتع تثنائى عن طريق إهمال الخيال والبلادة.

Bronislaw Malinowski, Myth in--12
Primitive Psychology (New York,
1926); reprinted in Malinowski,
Magic, Science and Religion and
Other Essays (New York, 1954),
pp. 101-7.

Martha W. Beckwith, Folklore in--13
America: Its scope and Method,
Publications of the Folklore Founda-
tions No. 11 Poughkeepsie, N.Y.,
1931, p. 30.

Frank. J. Essene, "Eskimo My- -14
thology in Societies Around The
World, ed. Irwin T. Sanders, vol.
(New York, 1953), p. 154.

ولا تحتوي قصص العرب في «التوفك» على عناصر مما فوق الطبيعة، وهي حكايات خرافية واضحة، وليس بها، على ما يبدو، رمزية من نوع ما. كذلك فإن سمات الأفراد والقرى تصور بها تصويراً مباشراً. وليس هناك توحيد واضح مع أبطال الحرب أو نبذ للأعداء والخاسرين. هناك، مع ذلك، عنصر آخر هو عنصر الرعب، وليس عنصر التفتة. ويقول الراوى: «نحن أهل توفك عايننا على أيدي هؤلاء الناس». إن عنصر الجاذبية العاطفية يوجد ببروز وبدون إلغاز.

ويمكن تصنيف معظم هذه القصص باعتبارها أساطير. إنها تعالج موضوعات ما فوق الطبيعة، وتعالج كذلك موضوعات غامضة. وهناك حالتان مزيجيتان أساسيتان: التوق والرغبة، والتلق وال خوف. وهنا أفضل مكان يمكن أن نفنث فيه عن اللاوعي. إن الأساطير توظف المفاهيم الدينية والمعتقدات حتى عندما لا تكون هذه الأساطير أساطير دينية. وقد تكون مقولة «يسين» حاجة إلى تعديل طفيف: إن الأساطير قد لا تشكل جاذبية عاطفية أكثر من سير العرب، ولكنها تتعامل مع وظائف أخرى وبطريقة جد مختلفة^(١٥).

لقد اقتبست هذه المقولات بكاملها لأنها توضح أن قصص الاسكيمو يصعب تصنيفها، ولكن، مع ذلك، يمكن للفئات الثلاث أن تطبق بشكل غير واع؛ إذ من الواضح أن الاسكيمو لديهم أساطير تقبل كـمعتقد ديني باعتبارها حقائق مطلقة. كما أن لديهم حكايات خرافية تحكى عن تاريخ المعاناة الذى يعتقد فى صحته بشكل عام، ومن غير الواضح أن برسم الاسكيمو أن يميزوا بوضوح بين الحوادث الشعبية للمعتقد وبين الحكايات للخرافية. وبالمثل فإن قبائل «السوياء» واللوزى، الإفريقية تستطيع أن تميز بشكل دقيق الأسطورة والحكاية للخرافية عن الحوادث أو الحكايات المختلفة. ويقسم «جاكوت» E. Jacott الأساطير عدد الاسكيمو إلى حوادث شعبية Contes وحكايات خرافية Legendes، بما فى ذلك السير الدينية والأساطير التى تعالج موضوعات الآلهة وأصل الإنسان. وتحكى هذه السير والأساطير وقائع يعتقد الناس فيها، أو، على الأقل، يعتقدون فيها بشكل متأخر نسبياً. فى ذهن الراوى، يكون هذه الحكايات قد حدثت فى الماضى البعيد. وعلى العكس من ذلك فإن هذه الحوادث تروى بروح خيالية صريحة^(١٦).

وهناك نوعان فقط من الحكايات اللغرية التى يمكن التمييز بينها فى بعض المجتمعات. وفيها، كما هو الحال فى غيرها، يمكن الاعتراف بالحوادث من ناحية أنها حكايات مختلفة. وتنشج كل من الأسطورة والحكاية للخرافية فى فئة واحدة وهى فئة الأسطورة/الحكاية للخرافية، ويطلق ذلك على قبائل «البونابيز»، كما يطلق على أهل «هاواى» فى المحيط الهادى، وعلى قبائل «الدكاوا» والكويوا فى أمريكا الشمالية، وعلى قبائل «الفولاني»، والفولاكوندا فى غرب أفريقيا، وقد يطلق كذلك على قبائل «الافيك» واليوربا والابيو، والفن» والاشانتى، فى إفريقيا، وعلى «الاسكيمو» والسوياء وعلى قبائل «الافاجو» فى الفيليبين.

إن قبائل «البونابيز» يميزون حكاياتهم المختلفة عن الحكايات للخرافية/الأساطير التى تعالج خلق جزيرتهم والاستقرار بها، والأصول الطوطمية لحضارتهم، وكذلك إدخال المحاصيل الزراعية والفنون المختلفة إلى جزيرتهم، وتعالج بالمثل البناء السحرى لأطلال الأحجار المهيبة فى «نانى وى» وكيف حكم ملك واحد هذه الجزيرة من قبل. إن الحكاية للخرافية/الأسطورة الخاصة بقبائل «البونابيز» تنسم بالسرية وملكيبتها الخاصة

Margaret Iantis, "Nomiak Es-10 Kimo Personality as Revealed in the Mythology", Anthropological Papers of the University of Alaska 2, no. 1, (1953, 158-59).

E. Jacottet, "Études sur les langues - 11 do Haut-Zambéze, "Bulletin de Correspondance Africaine, Publications de l'Ecole des Lettres de Alger 16, no. 2 (1899), ii-iii; 16, no. 3 (1901), iv.

للمختصين. ويقوم الأب بتلقيها لأبنائه في غرفة النوم السرية بعد أن تكون العائلة قد خلدت للنوم.

إن أهل «هاواي» يطلقون مصطلح «كاو» على القصة المختلفة، أو القصة التي يلعب فيها الخيال دوراً مهماً. ويطلقون مصطلح «موليو» على الحكاية التي تتناول شخصية تاريخية أو وقائع تاريخية. إن قصص الآلهة تندرج تحت فئة «الموليو» وهي تتميز عن الحكاية الدنيوية ليس فقط بالاسم، ولكن بطريقة الرواية: القصص المقدسة تكفي نهاراً ولا يسمح للسامعين بمغادرة الرولى لأن ذلك يعد فعلاً من أفعال الإجلال والإكبار للآلهة.

إن الحكاية الشعبية في شكل نادرة أو حكاية خرافية محلية، وكذلك القصص العائلية، تندرج تحت فئة «الموليو»^(١٧).

أما في أمريكا الشمالية، فإن قبائل «الداكوتا» تميز بين فئتين من الحكايات، وهي الحكايات الصادقة والحكايات الكاذبة. وهناك بعض قبائل الهنود التي تلتزم بذلك التصنيف^(١٨). وتشمل الحكايات الخرافية الأساطير (أو القصص الحقيقية) على حكاية أصل مجمرعة نجوم للثريا Pleiades أو المرأة البقرة المعجوز أو الحصان الأحمر أو الإعصار، وتشمل كذلك على الطقوس والقصص شبه التاريخية والتي تدور حول الصيد والقصص والغزوات والشجار والعلاقات مع باقي القبائل. إن حكاية الأطفال المنفصلين في «كاو» تعد بلا شك أسطورة أو حكاية طقسية أو قصة حقيقية كما قال عنها أحد «الكويين» مميزاً لها عن «البرهوتكا»، أي الأكاذيب أو القصة المرحية^(١٩)، كما تميز قبائل «الفلواني» بين فئتين من الحكايات الشعبية، وهما الحكاية الخرافية/ الأسطورة أو «التدول» وجمعها «تندى» والحدوتة الشعبية أو «التالول» وجمعها «تالي».

إن أقاصيص «التندى» والتي تقترب من الحكاية الخرافية، تعد من قبل «المفركا» أروندا أو حكايات المغامرات التي وقعت في الماضي السحيق. وتتطلب هذه الحكايات قدرًا من الحقيقة أكثر من «التالي»، وفيما يتعلق بهذه الحكايات الأخيرة، لا يستطيع المرء أن يجزم إذا كانت حقيقية أم مختلفة. إن كلًا من التاللي والددى (أي الأنغاز) يتم كتابتها أولاً، وإن حكايا في وضع النهار كان ذلك مغامرة يرتب عليها فقدان أحد الأقارب مثل الأم أو الأب. أما حكاية «التندى» فيمكن روايتها بصرف النظر عن الساعة التي تروى فيها.

أما قبائل «الإفك» فلها تصنيف فركلورى خاص بها. إن الأساطير والحكايات الخرافية والقصص تصنف تحت فئة «المويوك».... إن مصطلح «الـ نكي» يحتوى على الحكاية الشعبية والمثل والتورية وزلات اللسان والأنغاز. أما مصطلح «الأتانيكي» فيمضي «النكى الحقيقي»، والذي يميز الحدوتات الشعبية عن الأساطير والحكايات الخرافية والقصص التي يعتقد في صحتها التاريخية، كما تعالج وقائع التاريخ المبكر لقبائل «الإفك»، وكيف حصل أهل الإفك على مجتمعهم وكذلك انتقام قوى ما فرق الطبيعة من البشر، كما تتناول السحر الطبى وغدائم الحروب الخاصة بشيوخ القبائل^(٢٠).

أما قبائل «اليوربا» فتعترف بوجود فئتين من الحكايات وهما الحدوتة الشعبية أو «الألو» والحكاية الخرافية/ الأسطورة أو «الأيان». وتعتبر الحكاية الخرافية/ الأسطورة قصصاً تاريخية وصادقة، ويقوم كبار السن داخل القبيلة بالاستشهاد بها في الجدال الجاد حول الشؤون السياسية أو الطقسية حينما يريدون حسم نقطة في المناقشة. وعلى العكس من

Martha Beckwith, Hawaiian My- ١٧
thology (New Haven, 1940), p. 1.

Beckwith, Hawian Mythology, p. -١٨
30.

Elsie Clews Parsons, Kiowa - ١٩
Tales, Memoirs of the American
Folklore Society no-22 (1929), 99.
xvi-xviii.

Monique de Iestrange, Contes et - ٢٠
Legende des fulakunda du Badyar,
Etudes guinéennes no. 7 (1951),
pp. 67.

D.C. Simons, "Specimens of - ٢١
EFIK Folklore" Folklor 66
(1955), 417-18.

الأسطورة/الحكاية الشعبية فإن الحوادث الشعبية يجب أن تروى أثناء النهار خفية أن يوه الزاوي، وتتميز هذه الحوادث بسبغ افتتاح وختام خاصة بها. وفقاً لمطلب من قبائل «الأيرو» يدرس في الولايات المتحدة فإن قبائل «الأيرو» تميز بين الحوادث الشعبية أو «الأيرو» وبين الحكاية الخرافية/الأسطورة أو «الأيرو». أما قبائل «الفون» في داهومي فيعترفون بنفس هذه الفئات والتي تشتمل على حكايات الآلهة وإعمار الأرض وحكايات الصروب والذخائم التي حصلت عليها الأسرة الحاكمة، وهذه الفئات معترف بصحتها. أما الحوادث الشعبية أو «الهيرو» فإنها تحكى عن أشياء لا توجد وتعد حكايات مخترعة. والأهم من ذلك أن أهل داهومي يستطيعون تحديد مفاهيمهم المجردة والتي يتكون عدداً من الكلمات يطلقونها عليها. وعدد تصنيف الحكايات يميز أهل داهومي بين فئتين واسعتين هما «الهيرو» والتي تعنى حرفياً القصة القديمة من حيث زمنها (وتترجم بمصطلح تاريخ أو تراث أو تراث تاريخي) و«الهيرو» والتي تعنى الحدوتة الشعبية. وهذه التفرقة مطروحة حتى بالنسبة لأصغر الرواة.

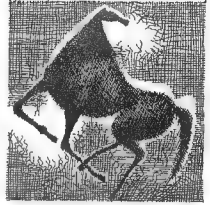
William Bascom, "The Relation - ٢٢
of yourba Folklore to Divining",
Journal of American Folklore 56
(1943), 129.
Melville J. and Frances S. Her- ٢٣
kovits, Dahomean Narrative,
Northwestern university African
Studies no. 1 (Evanston, Ill., 1958)
pp. 14-16.
Herskovits and Herskovits, Da- ٢٤
homean Narrative, p. 16.

إن «هيروسوكوفيتش»، مثله مثل «ليسبن» وآخرين، قد علقوا على صعوبة تطبيق هذه الفئات على حوادث بعينها: «إن الحكايات تتداخل حتى في تقسيماتها الأساسية، إن أهل داهومي يصعب عليهم إعطاء رد نهائي إذا ما سئلوا عن تمييز اللوح الذي تنتمي إليه حكاية بعينها. ويطلق ذلك بشكل خاص على «الهيرو»، وهذه الحوادث تنتمي إلى اللوح الذي يمكن اعتباره قصص تجري على أسنة الحيوانات Fables أو باعتباره الأقصوصة Parable، وبالفعل قام الإخباريين بوضع الأقصوصة تحت فئة المثل^(٢٤). ومع ذلك فإن الحكايات الحقيقية والمختلفة قد اعترف بأنهم يشكلان فئتين منفصلتين في معظم المجتمعات. إن الفارق بين هذه الفئات مطروح حتى لدى أصغر راوي في داهومي، ويقول «برى» Berry في معرض حديثه العام عن غرب إفريقيا:

إن الحكايات للثنية تعد جزءاً من التراث الثقافي لشعوب غرب إفريقيا. وهناك ثنائية أولية ومسالحة بشكل عام للتفرقة بين الحكايات المختلفة وغير المختلفة. ويمكن تحت بند الحكايات غير المختلفة، أن أصنف ما تم تسميته بالأسطورة والحكاية الخرافية والمحدثات التاريخية Chronicles. وهذه الفئات تتميز عن الحوادث أو الحكايات المختلفة. وأساس التفرقة هو أنها تعد حكايات حقيقية داخل سياقها أما علماء الأنثروبولوجيا فيعتبرونها تاريخاً. إن الأساطير، وخاصة قصص الآلهة وأصول الظواهر الطبيعية، ذات أهمية خاصة في غرب إفريقيا، ولقد تم تسجيل عدد هائل من هذه الأساطير. أما الحكايات الخرافية التي تحكى أصول المائلات أو العشائر وتفسر التابوهات والمقربين العائلية الغامضة فقد سجلت بشكل أقل. والسبب في ذلك واضح إذ إن هذه الحكايات تحكى لأغراض تعليمية وتوجيهية داخل المجموعة العشائرية، ونادراً ما تروى للغرباء..... إن المادة القصصية تتمثل في الحكايات التفسيرية والأخلاقية عن الشطار وقصص الخداع والحوادث التي تطورت بشكل كلي وجوهري في المجتمع الإنساني^(٢٥). هناك صورة أخرى تتمثل في جزر المارشال في «ماكرونيزيا» حيث يخبّرنا «دانفورت» بوجود خمسة أنواع من الحكايات للثنية. وعدد القصص، فإن ثلاثة من هذه الفئات تبدو وكأنها تنتمي إلى فئة الحكايات الخرافية/الأسطورة، وذلك على الرغم من أن المعتقدات «المارشيليزية» في حالة تيدل دائم. إن أساطير «دانفورت» تعد بوضوح حكايات خرافية/أساطير. وهي فئات تشتمل على

J. Berry, Spoken Art in West Ap. - ٢٥
ria (London, 1961), pp. 6-7.

موضوعات من قبيل التاريخ التقليدي وأصل العائلات، والحكايات التفسيرية..... أما الأساطير فيعتقد بصحتها على الرغم من أن الأجزاء التي تتناول الآلهة القديمة وأنصاف الآلهة قد لا تعد كذلك الآن. إن قصص قبائل «الأدياو» عبارة عن سلسلة من الأساطير/ الحكايات الخرافية وتدرج كلها حول قبائل «الأدياو» وهي المعادل الحكائي لقصص «الماوي» وقصص الخداع الأخرى. وحتى على الرغم من أن الأفعال داخل هذه القصص تعد أعمالاً ممكنة، فإن الناس يعتقدون أن رجلاً اسمه «اداو» قد عاش فعلاً في هذه الجزر.... إن عنصر الاعتقاد في هذه القصص وكذلك محتواها يرتبطان ببعض الأساطير الحديثة، وهذه الأساطير الحديثة عبارة عن نكات تطلق على أشخاص معروفين، وهذه القصص قصص حقيقية تتعلق بالزمن الراهن لأن حقيقتها لا يتطرق إليها الشك، وهذه القصص يصعب فهمها لأن الناس لا تصنفها مع الأشكال القصصية الأخرى.



إن للحدوتة التي يحتوى نصفها على قصص الجان، ويحتوى نصفها الآخر على الأساطير تعد حدوتة أو «إيلون» كانت في السابق حكاية خرافية/ أسطورة. وفي أثناء عملية التغير اللغوي أصبحت هذه الحكايات حواديت شعبية ولم يعد الناس يعتقدون فيها، ويمكن تقديمها باعتبارها قصصاً مختلفة «وهذه اللغة» وهي أقل الفئات حظاً من حيث التعريف، تسمى على حواديت يمكن حكايتها باعتبارها حواديت جنيا. ولا يزال هناك البعض ممن يؤمنون ببعض أجزائها أو لا يزالون يجلون بعضها الآخر، ومن ثم لا تتوافر لديهم الرغبة في تصنيفها كمحاديث جنيا (أي كمحاديث شعبية) أما عن تلك القصص التي يمكن أن تندرج تحت هذا الوصف أو ذلك فإنها تختلف كثيراً من قرية إلى قرية - ومن جزيرة إلى أخرى. إن حدوتة الجنيا هي نفسها الحدوتة الشعبية المختلفة، ودائماً ما تبدأ بكلمة «كيني» والتي ليس لها معنى دقيق، غير أنها تدل على أن الحدوتة حدوتة جنيا. وقد تكون قد حدثت أو لم تحدث منذ زمن بعيد، ولا يجب أخذها مأخذ الجد لأن سياقها لا يفترض فيه أن يكون سياقاً منطقياً. وفي الخطاب العادي، فإن الشخص الذي يبالغ أو يقوم باختلاق قصة عادة ما ينهم بأنه يروي حكاية جنيا. والمحاديث الشعبية لا يجب أن تروى أثناء النهار خشية أن تتضخم رأس الراوي أو سامعيه فتصبح بحجم المنزل الكبير. إن قبائل «الافياجو» في الغالب تميز بين الحكايات المختلفة والحكايات الحقيقية. وتتميز بينهما كذلك قبائل «الكيم بوندرو» و«الأمانتى» في أفريقيا. ولكن هذه البيانات لا توضح ما إذا كان هذا التمييز يطبق على الفصل بين الأساطير والحكايات الخرافية وليس من المؤكد أن قبائل «الافياجو» تعرف الحكايات الخرافية أو أن قبائل «الكيم بوندرو» تعرف الأساطير، أو ما إذا كانت «الرات راي» تطلق على الأساطير التاريخية اسم أساطير أو حكايات خرافية، وهذا مرة أخرى، تعد كل الحكايات الحقيقية أساطير/ حكايات خرافية.

إن الفارق بين الأسطورة والحدوتة الشعبية فارق واضح في ذهن قبائل «الافياجو». إن الأساطير، بحسب ما اعتقد، تكون طقسية دائماً، وهي تندرج ضمن إطار وتكوين الثقافة ورويتها للعالم، ويتم أخذها مأخذ الجد، ولا تروى البتة بغرض التسلية. ولم أجد سوى أسطورتين لهما صياغات شعبية، أما الصيغة الحقيقية فيعتقد في صحتها وصحتها... إنني أتردد في القول بأن عقل قبائل «الافياجو» يعي التمايز الذي توصل إليه «بواس» Bous، ويتواجد في عقل الهنود الأمريكيين، وهو أن الأسطورة «تُحكى وقائع» يمكن أن تكون قد حدثت في زمن لم يكن العالم فيه قد اتخذ شكله الحالي ولم تكن البشرية قد امتلكت أي نوع



من أنواع الفنون أو الأعراف التي تنتمي إلى عصرنا. أما المجموعة الأخرى، والتي تشمل على الحوادث الشعبية (أي الحكايات الخرافية) فتحوى على حكايات من عصرنا الزاهر. وسوف يتضح، فيما بعد، كيف أن قبائل «الافاجو» وبسبب كيفية توظيفها للأساطير داخل الطقوس تتحول دائماً من الحاضر إلى الماضي، وأحياناً يغلطون بين الاثنين.... إننى أعرف الأسطورة بواسطة معيارى الاعتقاد والزليفة. إن الأسطورة عبارة عن حكاية معتقد فيها على الأقل من قبل معدومي الثقافة والتي تندرج ضمن الإطار الثقافي والفهمي للعالم.... إن الأساطير تدخل في كل الطقوس عند «الافاجو» تقريباً، وحتى تلك الطقوس ذات الأهمية الصغرى. إن الأسطورة تسمى «أوا» أو «أبواب» فى عرف «الكان كئاي»، أما ثلاثة الأسطورة القصصى «بوكاد» (٢٧).

William H. Davinport, "Mas-٢٦
shallene Folklore Types", Journal
of American Folklore 66 (1953),
221-30.

Roy Franklin Barton, The My-٢٧
thology of the Ifesgos, Memoirs of
American Folklore Society no. 46
(1955), pp. 3-4.



وتتميز قبائل «الكيم بوندو» من أنجولا بين الحوادث الحقيقية وتلك المخفلة، ولكن شاتلين، Chatelein يقدم دليلاً على أن هذه القبائل ليست لديها أساطير، ويمكن أن يكون ذلك حقيقة إذا أخذنا بحسبته، وسوف يجعل تصنيغات «الكيم بوندو» أقل انطباقاً على فولكلور الأفيقي أكثر مما يعتقد «شاتلين». ووفقاً لشاتلين فإن قبائل «الكيم بوندو» تميز بين ثلاثة أنواع من فئة الحكاية الثرية وهى الحوادث الشعبية ونوعين آخرين من الحكاية الخرافية، وتسمى إحدى فئات هذه الحكايات الخرافية «بالميك» وتعد من القصص الحقيقية التي أبلى عن صحتها، وهو ما يسمى بالوارد Anecdotes، وهى قصص عملية ولكن الغرض منها هو التعليم والإرشاد، إن الميراث التعليمية لهذه القصص ليست فنية بآية حال، ولكنها اجتماعية أساساً. إنها لا تلقن دروساً فى كيفية صنع الأشياء، ولكن فى كيفية التصرف وكيفية الحياة «أما الفئة الثانية للحكايات الخرافية والتي تسمى «مالوندا» أو «مى سوندو» فتعد حكايات تاريخية «إنها السجل التاريخى للقبيلة أو الأمة، ويغ حفظة بحدية ويتناقها الرجال المهمون أو كبار السن داخل كل وحدة سياسية. وتعكس هذه الحكايات أصول هؤلاء الناس وتكوينهم وما تعرضوا له من أحداث». أما «مالالوندا» فتعد من أسرار الدولة، ولا يحصل العامة إلا على مقتطفات من الخزنة المقدسة للطبقة الحاكمة، وعلى العكس من ذلك، فإن الحوادث الشعبية «المى سوسو» فتشتمل على «كل القصص التقليدية المختلفة وتلك التي تبدو للذهن الساذج باعتبارها قصصاً مختلفة.... إن الهدف من هذه القصص هو التسلية وليس للتعليم.... وعادة ما تقدم وتختتم بصيغ خاصة».

يقول «راترى» فى معرض حديثه عن قبائل «الأشانتى» فى غانا:

كل قصص هذا المجلد يمكن أن يصنفها الأفيقي الذي يتحدث باللغة «الأسكانية» تحت عنوان نوعى هو «أنانان سيم» (أي قصص الحاكم، سواء أظهرت فى القصة عداك أم لا) هناك فارق واضح فى ذهن الأفيقي الغربى بين كل هذه الحكايات، والتي تروى للجمهور على المشاع بغرض التسلية وبين ما يصنفه الأوروبيون باعتبارها فولكلور، والذي يعتبره الأفيقي فئة مختلفة تماماً. إننى أشير هنا إلى الأسطورة التاريخية أى الأساطير/ الحكايات الخرافية، والتي تعد، بخلاف الحكايات، مقدسة ويمسحود عليها ويملكها ملكية فردية القليل من كبار السن داخل القبيلة. إن هذه الأساطير/ الحكايات للخرافية تعد العهد القديم الخاص بالأفيقي.

وقبل بداية الحديث الشعبية بقرر الراوى التابع لقبائل «الأشانتى» أن ما هو بصدد روايته يعد محض اختلاق على الرغم من أن صيغة الافتتاح هى: «نحن لا نعلم أن ما

سوف نقوله بعد حقيقتنا، وكذلك صيغة الختام هي: «أن هذه القصة التي رويتها، سواء أكانت حلوة أم لا، فيوسع البعض أن يصدقها كقصّة حقيقية، أما الباقي، فمجدونى لأتلى الذى رويته» (٢٩).

إن هذه اللغات يصعب تطبيقها فى معظم الحالات لأن الفاحص لها فشل فى أخذ مسألة الاعتقاد فى الحسبان، ولكن الإجابة على هذه المسألة ذات أهمية قصوى وذلك بصرف النظر عن قبول التعريفات من عدمها. لقد أوضح «رادن» Radin أن قبائل «الوين باجو» لديها نوعان متميزان أسلوبياً من الحكايات الشعبية: فى النوع الأول أو «الوايك» تكون الشخصيات ذات أصل إلهي، أما الحدث فيقع دائماً فى فترة غامضة من الزمن البعيد، وتكون النهاية سعيدة دائماً.

وفى النوع الآخر أو «الواراك» تكون الشخصيات إنسانية ويقع الحدث داخل ذاكرة الإنسان، وتكون للنهاية مأساوية^(٣٠). يستهوي أن اعتبر النوع الأول أساطير والنوع الأخير حكايات خرافية، وأن أنصاف عما إذا كانت قبائل «الوين باجو» تنفقد إلى الحكايات الشعبية. ولكن «رادن» قال: «إن «الوايك» تشتمل على كل ما يمكن تسميته بالأساطير والحكايات، بينما تشتمل «الواراك» على بعض الحكايات التى تستطيع أن نصفها داخل فئة الأساطير. غير أن الأغلبية من هذه الحكايات سوف تستبعد من هذه الفئة، ويدرن أن نعلم أى شيء عن هذه الحكايات، فإن الحوادث الشعبية يمكن اعتبارها حكايات مختلفة. وسوف نجد إننا نتشكك فى حقيقة «الوايك» و«الواراك» وفى أى فئة تصنف أغلبية «الواراك» وما الذى يعطيه «رادن» بالحكايات. يقول «لوى» Lowie:

ليس من السهل أن نصف حكايات الغريبان التى تعد أساطير حقيقية مثل الأسطورة الخاصة بالإنسان القديم أو حفيد المرأة المجوز؛ وهى قصص تتعامل بوضوح مع وضع الحياة الذى اختلف فى الأزمنة الراهنة وتفسر أصل الظواهر الطبيعية. ولكن لفظ الفاصل بين هذه الأساطير والحكايات الواقعية يصعب رسمه بوضوح. ولأن الأحداث الرائعة كانت تنتمي إلى روتين الحياة حتى عدة عقود خلت، كما توصلنا روى عاناها رجال أعرفهم شخصياً. وكذلك نشأت بعض المؤسسات التى قد تظهر فى سياقات واقعية. والهند لا يعطون قيمة كبرى لما هو أسطوري ولما ينتمى إلى فئة الأسطورة^(٣١).

إن الجملة الأخيرة تشير إلى المفاضلات بين بعض الأشياء ولا تشير إلى قدسية المعتقد، ومرة أخرى يتركنا «لوى» فى حالة شك فى وجود الحكايات المختلفة. هذه العقولة تعد تكراراً لما قاله «برايس». وفى مقالة نشرت بعد وفاته يقول «لوى» عن حكايات الغراب للنزلة: «إن الأساطير والحكايات الشعبية - التى لا يمكن تمييزها عن بعضها البعض - هى أشكال من السرد المخلوق، ويجب أن تدرج تحت هذه الفئة حوادث المغامرات الشخصية والقصص ذات الموضوعات المحلية والحكايات التاريخية؛ لأن كل هذه الأنواع ذات تأثيرات أدبية واضحة».

وهنا يعتبر لوى أن القصص المختلفة تشكل مفهومًا موضوعيًا، وهو يترك التساؤل المتعلق بالاعتقاد فى صحة الأساطير والحكايات الشعبية بلا إجابة «فمن الحمى أن تختلف اللغات الأدبية المختلفة المتنوعة فى الأسلوب، فبعضها يقترب أكثر من البعض الآخر من الأشكال العامة وحتى الأساطير لا تستخدم أنماطاً شكلية متطابقة. إن قصص الخداع عادة

Heli Chantelain, Folk-Tales of An- -٢٨
gola, Memoirs of the American
Folklore Society no. 1 (1894), pp
20-21.

R. S. Rattray, Akan-Ashanti Folk- -٢٩
tales (Oxford, 1930), pp. XI, XIII,
15, 49, passim

Paul Radin, The Culture of the -٣٠
Winnebago as Described by them-
selves, Indiana Univ Publications
in anthropology and Linguistics,
memoir 2 of the International Jour-
nal of American Linguistics, Sup-
plement to volume 15, no. 1
(1949) p. 76; Winnebago Hero
Cycles. A study in aboriginal li-
terature, Indiana Univ. Publications
in Anthropology and Linguistics,
Memoir 1 of the International
Journal of American Linguistics,
Supplement to Vol. 14, no. 3
(1948), pp. 11-12; Literary As-
pects of Winnebago Mythology,
Journal of American Folklore 39
(1926), 18-52.

Robert H. Lowie, The Crow In- -٣١
dians (New York, 1935) p. 111.

Robert H. Lowie, "The Oral Literature of the Crow Indians", *Journal of American Folklore* 72 (1959), 97-88.

Ruth Benedict, *Zuni Mythology*, -٣٣ Columbia Univ. Contributions to Anthropology no. 21, Vol. 1 (New York, 1935) p. XXX.

Ake Hultkrantz, "Religious Aspects of the Wind River Shoshoni Folk Literature", in *Culture in History. Essays in honour of Paul Radin*, ed. Stanley Diamond (New York, 1960) pp. 552-69.



ما تبدأ بجملة مصكوكة «كان هناك رجل عجوز. وكان يافتت حوله، كان جالماً.... الخ، ولا يحدث شيء من ذلك في حواديت الأبطال»^(٢٢).

إن حواديت الخداع في قصص الغريان، كما يبدو، تختلف عن الأساطير وحواديت الأبطال، ولا تشكل هذه الحواديت نوعاً آخر من أنواع الحكايات الخرافية، وعادة ما تبدأ بصيغة تقليدية إلى حد ما. ولكن: هل تعتبر هذه القصص حقيقية أم مختلفة؟

هناك الكثير من الأمثلة وتتواجد مقولة «بندكت» Benedict التي استشهد بها الكثيرون إلى تعليق: «عدد قبائل «الزوني» تقع الحواديت في فئة تصنيفية واضحة. إن التقسيمات التي لجأت إليها في هذا السجل تقسيمات من أجل الراحة والمرجعة فقط، ولا تربطها أدنى رابطة بالمشكلات الأدبية التي يتعرض لها الراوي»^(٢٣). وإذا تأملنا عنوان كتاب «بندكت» (أساطير «الزوني») يمكن أن يتبادر إلى الذهن أن المؤلف لم يفكر في الحكايات الخرافية والحواديت، أو أن قبائل الزوني ليس لديها فئات أهلية لحكاياتها الخرافية. وحتى لو صدق ذلك، فهو يعنى أن المفاهيم التحليلية الثلاثة التي بنيناها هنا ليست بذات فائدة إذا لم تتوفر لدينا معلومات حول مسألة الاعتقاد، أو حول السمات الأخرى التي أثرت عليها من قبل.

ومن الممكن أن تتضح إمكانية تطبيق الفئات عليها إذا كانت أساطير «الزوني» قد حظيت باهتمام واضح ومفصل عند دراستها كالذي حصلت عليه قبائل «الشوشوني» نهر الريح». إن قبائل «الشوشوني» نهر الريح، تمتلك مصطلحاً وحيداً لكل أنواع الحكايات الخرافية وهو «الداري» جوابه، ولا يميز بين الأنواع الثلاثة تمييزاً لغوياً، وكذلك لا تميز بينها من حيث الاعتقاد أو الاختلاق أو من حيث الغارق التاريخي والزمني، ومع ذلك فلدَى هذه القبائل أساطير وحكايات خرافية وحواديت جليات. ويتم تمييز النوع الأخير باعتبارها نوعاً مختلفاً، كما أوضح «هولت كرانز» Molt Kranz^(٢٤) في تحليله الدقيق للحكايات الدينية.

إن تعريفات هولت كرانز لهذه الأشكال تتواءم مع التعريفات المطروحة هنا:

الأسطورة كما أفهمها عبارة عن حكاية عن الآلهة والكائنات المقدسة تقع أفعالها في الفترة التي لم يكن العالم فيها قد تشكل بعد (وبشكل عام، تعد الوقائع الأسطورية غير خاضعة للزمن). والأسطورة عادة ما تكون مقدسة في حد ذاتها، وتكون في الأغلب موضوع اعتقاد. أما الحكاية الخرافية فتعالج الكائنات البشرية، ويفصل أن تكون هذه الكائنات كائنات بطولية، كما تتناول تجاربهم الخارقة للطبيعة وتعتبر وصفاً حقيقياً للأحداث. أما حدوثه الجليات فإنها تستغل اللبنة والشخصيات الأسطورية وتلك المتعلقة بالحكاية الخرافية ولكنها تغتدق إلى الحدث الدرامي الذي يشتمل على هذه الشخصيات. وهناك، بطبيعة الحال، حواديت ذنوبية، ولكن هذه الحواديت لا ترتبط بشيء في الميثاق العالي.

على الرغم من عدم اكتمال الشواهد وتنوع للفئات الأهلية، فإن التعريفات الخاصة بالأنواع الثلاثة المطروحة هنا تعد تعريفات صالحة من الناحية التحليلية ويمكن تطبيقها على المجتمعات التي توجد بها فوارق بين الحكايات الخرافية، ولأنها تجعل من الممكن لنا أن نقول أن ساكلى جزيرة «التروبريانده» أو الجزر الأخرى يميزون بين الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت كما هي معرفة لنا. أما مجموعة قبائل «الشوشوني» نهر الريح، فتقسم كل هذه الأنواع إلى فئة واحدة. أما قبائل «النوربا» والقبائل الأخرى فتصنف الأساطير في

فئة واحدة تميزها عن المواقف. ومن أجل بعض الأغراض التحليلية والمقارنة، من الضروري أن نميز بين الأنواع المتعددة لحكايات قبائل المشوشى، وأن نميز بين أساطير قبائل الهنود عن الحكايات الخرافية حتى لو لم نتم قبائل المشوشى، والهنود، بذلك التقسيم بنفسها. وتسمح هذه الفئات لنا بأن نقول بأنه على الرغم من أن سكان هابوا، لديهم مصطلحان فقط للحكايات الخرافية، أحدهما للحكايات والأخر للأسطورة الحكاية الخرافية، فإن الأساطير الخاصة بهم يمكن تمييزها عن الحكايات الخرافية من حيث الظروف التي وقعت فيها. ويمكن أن نقول أيضاً إنه بالإضافة إلى الأسطورة/ الحكاية الخرافية والحكاية، فإن سكان جزر مارشال، لديهم فئات منفصلة من المواقف والتي كانت ذات يوم حكايات خرافية/ أساطير. كما أنها تمتلك أيضاً نادر سريدي. ويمكن القول كذلك بأن قبائل الكيم بوندو، ليست لديها أساطير، وأن قبائل الألبينوا، ليست لديها حكايات شعبية في حدود ما أعرفه عنها من التقارير التي تقول إنها تنفكر إلى حكايات شعبية مختلفة.

إذا كانت هذه التعريفات ذات فائدة تحليلية من أجل دراسة الحكايات الخرافية في المجتمعات الريفية فمن الممكن تطبيقها بالمثل على الفولكلور الأوروبي الأمريكي. إننا قد نفقد إلى الأساطير في الولايات المتحدة، ولكن يمكن التمييز هناك بين الحكايات الشعبية والحكايات الخرافية. ويذكر هالبرت: Halpert: «إنني أعرف روايات بوسمن أن يختلق حكايات خرافية ممعنة في الكذب ويحرقون روايتها مرة ثانية، غير أنهم لا يترددون في رواية الحكايات الخرافية التي يعتقدون فيها وفي صحتها»^(٣١)، وفي حقيقة الأمر، فإن هذه الفئات من الحكايات الخرافية مستمدة من دراسة الفولكلور الأوروبي، ويوسع طلاب الفولكلور أن يميزوا بينها منذ وقت طويل، وعلى الرغم من أن لغة الاصطلاح والتعريفات قد اختلفت قليلاً، فإن المفاهيم الخاصة بالأساطير والحكايات الخرافية والحكايات الشعبية في اللغة الإنجليزية يمكن مقارنتها بمصطلحات الأساطير mythen والحكايات الخرافية Sagen والحكايات märchen في اللغة الألمانية، ويمكن كذلك مقارنتها بالمصطلحات الفرنسية mythes أساطير، والمآثور الشعبي traditions populaires والحكايات contes.

وقد قامت «جانيت بيكون» في عام ١٩٢٥ بالتمييز بين الأساطير والحكايات الخرافية والحكايات الشعبية، وهي تقول: «الأسطورة ليست لها وظيفة تفسيرية، غير أنها تفسر بعض الظواهر الطبيعية ذات الأسباب الغامضة، أو تفسر بعض الممارسات الطقسية التي طوى أصلها النسيان... أما الحكاية الخرافية فتعد، من ناحية أخرى، تركباً حقيقياً يقوم على مسائر شعب حقيقى أو على مغامرات وقعت داخل أمكنة حقيقية... أما الحكاية الشعبية فإنها، مع ذلك، لا تدعو إلى الإيمان بها، لأنها نتاج كلى للخيال»^(٣٢) هذه التسميات مستمدة بصرف من التعريفات التي تقدم بها عالم بارز هو «جيمس فريزر» عام (١٩٢١)، والذي كتب يقول: «نظراً لأن الفارق بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ليس دائماً فارقاً مفهوماً بوضوح أو متبعاً بشكل متجانس، فقد يكون من المهم أن أعرف المعنى الذي أستخدم به هذه المصطلحات. إنني أفهم مصطلح الأسطورة على اعتبار أنه تعليل خاطئ للظواهر، سواء تعلقت هذه الظواهر بالحياة البشرية أم بالطبيعة الخارجية. هذه التعليلات يرجع منشؤها إلى الفضول الغريزي الذي يتعلق بعمل الأشياء والذي يسعى، في مرحلة علمية أكثر تطوراً، إلى أن يجد ما يرضيه في الفلسفة والعلم. ولأن هذا الفضول يقوم غالباً على الجهل والخط وعدم الفهم، فإنه يكون زائفاً دائماً، لأنه لو كان حقيقياً لكانت

٣٥- على سبيل المثال، ليس لدى قبائل الألبينوا، براء الشمالية أى فئة سريدي. ويعتقد في ساحة كل من قصصها المقدسة وحداثتها الشعبية. ومن ثم، وعدم وجود فن سريدي تخييلي في هذا المجتمع، وليس هناك ما يحفزهم على خلق مثل ذلك الفن.

A. T. Hallawell, "Myth, Culture and Personality", American Anthropologist 49 (1947), 547.
Herbert Halpert, "The Folklore: A-31 symposium. 3. Problems and Projects in American - English Folk-tale", Journal of American Folklore 70 (1957), 61.

Jane Ruth Bacon, The Voyage of -37 the Argonauts (London, 1925), pp. 3-6.

الأساطير عن كونها كذلك. إن موضوعات الأسطورة متعددة تعدد الأشياء التي تطرح نفسها على عقل الإنسان؛ لأن عقل الإنسان يثيره كل شيء، ويرغب ذلك العقل في معرفة علة كل شيء. وبين الأسئلة العامة التي حاول كثير من البشر الإجابة عليها عن طريق الأساطير تلك الأسئلة التي تتعلق بنشأة العالم والإنسان، وكذلك الحركة الظاهرية للأجرام السماوية، والتكرار المنتظم للفصول، ونمو النباتات وتلفها، ومقوط المطر، وظاهرتي البرق والرعد وخسوف الشمس وكسوف القمر والزلازل واكتشاف النار وإخراجه القنون المفيدة. إن نطاق الأسطورة واسع اتساع العالم ذاته، وهو ما يتناسب مع فضول الإنسان وجهله.

أما مصطلح الحكاية الخرافية فإنني أفهمه باعتبار أنها مآثورات شفهية أو مدونة، تصكى أقدار ومصائر بشر حقيقيين في الماضي، أو تلك التي تصف الوقائع التي ليست إنسانية بالضرورة والتي قيل إنها حدثت في أماكن حقيقية. إن مثل هذه الحكايات الخرافية تحوى على خليط من الحقائق والأباطيل، لأنها لو كانت حقيقية كلها لما كانت حكايات خرافية وإنما تاريخ. إن نسبة الحقيقة والكذب تختلف من حيث طبيعتها في الحكايات الخرافية المختلفة. وبشكل عام، قد يغلب الكذب عليها، على الأقل في التفاصيل، وفي عنصرى المدهش والمعجز اللذين يدخلانها غالباً.



أما الحرايدت الشعبية فإنني أفهمها باعتبارها حكايات اخترعها أناس مجهولون وتم توارثها عن طريق المشافهة من جيل إلى جيل. هذه الحكايات، وعلى الرغم من ادعائها بأنها نصف وقائع حقيقية، فإنها، بالفعل، وقائع متخيلة تماماً. وليس لها هدف سوى تسلية السامع كما أنها لا تدعى لنفسها أية مصداقية. وبإيجاز، فهي حكايات مختلفة وبسيطة، ولا تهدف إلى التعليم أو الارتقاء بالسامع، وتهدف فقط إلى التسلية، وتنتمى إلى فئة القصة المختلفة.... وإذا تم قبول هذه التعريفات، فقد يحق لنا أن نقول إن العقل هو مصدر الأسطورة، وإن الذاكرة هي مصدر الحكاية الخرافية، وإن الخيال هو أصل الحدوة الشعبية ويحق لنا أن نقول كذلك إن الدجاج الناصح للعقل البشرى والذي يتوافق مع هذه الكيانات الفجة هو العلم والتاريخ والقصة المختلفة.

ولكن على حين يستطيع المتعلمون والمأهلون أن يميزوا بوضوح بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوة الشعبية، فإنه من الخطأ أن نفترض أن هؤلاء الناس الذين تتداول بينهم هذه الحكايات المختلفة، والتي تشبع فضولهم العقلى، يستطيعون دائماً التمييز بينها. وفي الأم الأغلب، فربما كانت الأنواع الثلاثة من الحكاية تقبل باعتبارها حقيقية كلها أو على الأقل محتملة الحدوث (٣٨).

على الرغم من أن تعريف «جين هاريسون» للأسطورة يعتبرها معادلاً منطقياً للأعمال الطقسية فإنه يختلف عن التعريفات المطروحة هنا، نظراً لأنه يشمل على أشكال من الفنون اللغوية والتي لا تعد من الحكايات، إلا أن «جين هاريسون» اعتبرت الأساطير مختلفة تماماً عن الحكايات الخرافية: «إن القداسة الجمعية والهدف اللبيل هما ما يميزان الأسطورة عن الحكاية التاريخية أو الحكاية الخرافية وعن الحدوة الشعبية» (٣٩).

في عام ١٩٠٨ قام «جوم» Gomme بتقديم التعريفات التالية للمصطلحات الثلاثة:

إن التعريفات ضرورية أولية، إن الاهتمام بما قيل سلفاً سوف يكشف النقاب عن أن التراث يحتوى على ثلاث فئات منفصلة، وسوف أقترح تعريفات لهذه الفئات عن طريق

Sir James George Frazer, *Apol - ٣٨*
Iodonous (London, 1921). pp.
XXVII-XXXI.

Jane Ellen Harrison, *Themis - ٣٩*
(Cambridge; 1912) p. 330

التطبيق الدقيق للمصطلحات المستخدمة فعلاً: إن الأساطير تنتمي إلى أقصى مراحل الفكر البشري بدائية، وهي تعد تعميلاً مقبولاً لبعض الظواهر الطبيعية وكذلك للأصل الإنساني المجهول والذي طوته صفحة النسيان، أو لبعض الوقائع ذات التأثير الدائم. أما الحدوتة فتعد بقايا تم حفظها بين البليات الثقافية لعصر أكثر تقدماً. وتعالج الأسطورة وقائع وأفكار الزمن البدائي وذلك غير خبرات وأحداث في حياة كائنات بشرية غير مسماة. أما الحكاية الخرافية فتنتمي إلى شخصيات تاريخية ومكان وحدث تاريخيين. وهذه التعريفات جديدة ومرتبطة بحيث تجعل هذه المصطلحات الخاصة بالأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة دقيقة عند الاستخدام والتناول. إن هذه المصطلحات تستخدم الآن بدون تمييز، وبدون تحديد خاص، إن تلك هذه المصطلحات المتمايزة يشكل ثروة يجب أن توضع موضع الاستخدام، وإن يتم ذلك ما لم نلتق على معنى محدد لكل مصطلح^(٤٠).

إن «جوم» - الذي يعد عالماً من علماء الفقه والتطور الثقافي - يعتقد أن الحوادث الشعبية مستمدة من الأساطير، ولكنه يترقب بأن الحدوتة الشعبية ليست مقدسة وليست محل اعتقاد:

إن الأسطورة تحولت إلى حدوتة جليات أو حدوتة حضانة وأصبحت لا تحكى للبالغين، ولم تعد اعتقادية وإنما ما كان معتقداً في يوم من الأيام، وأصبحت تحكى للأطفال وليس للرجال، وإلى عاشق القصص وليس لعبد المجهول، وأصبحت تحكى بواسطة الأمهات والمربيات، وليست بواسطة الفلاسفة أو الكهنة. وأصبحت تروى في اجتماعات عائلية أو في الحضانة، لا في جو من القداسة المصعوبة بالدهشة^(٤١).

قام «بيته» Bethel في وقت مبكر بإلقاء محاضرة نشرت فيما بعد باسم «الحدوتة والحكاية الخرافية والأسطورة» Märchen, Sage, Mythos، تحدث فيها عن أن هذه الأشكال الثلاثة هي أنواع فرعية من الحكاية Erzählung:

إن الحدوتة والحكاية الخرافية والأسطورة مفاهيم أكاديمية. وهذه المصطلحات الثلاثة قد تعنى شيئاً واحداً، وهي لا تعنى أى شيء أكثر من الحكاية Erzählung. إن كلمة حدوتة Märchen عرفت بمعناها الحالي في نهاية القرن الثامن عشر فقط، حينما عرفت الحكايات الشرقية بذلك الاسم. وقد تأسست هذه المفاهيم الثلاثة منذ قرن مضى وتم قصر هذه المصطلحات لتحمل هذه المعاني. وكانت النتيجة أن الأسطورة تعنى حكايات الآلهة وأن الحكايات الخرافية تعنى حكايات متعلقة بشخصيات بعينها وبعض الأماكن والأعراف، وأن الحدوتة تشير إلى قصص غير مترابطة^(٤٢).

وفيما بعد يقدم لنا «بيته» تمييزاً خاصاً بين هذه الفئات الثلاثة:

الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة يختلفون عن بعضهم البعض من حيث الأصل والفرض. وتحتوى الأسطورة على فلسفة بدائية، وهي أبسط الأشكال الهندسية للفكر، وتحتوى كذلك على سلسلة من المحاولات لفهم العالم وتفسير الحياة والموت والفرد والطبيعة والآلهة والعبادات. أما الحكاية الخرافية فتحتوى على التاريخ البدائي الذي اتخذ شكل الحب والكراهية وتم تحريرها وتبسيطها بدون وعي. أما الحدوتة، فإنها نشأت من الحاجة للتسلية ولا تخدم سوى ذلك الغرض. ومن ثم، فإنها تتحرر من الزمان والمكان، ولا تتعلق إلا بكل ما هو ممكن، وتدع كل ما هو ممكن، وذلك وفقاً لذوق الراوى. وهي ليست إلا شعراً، وهو جوهر كل الأعمال التخيلية للبشر^(٤٣).

George Laurence Gomme, Folklore as an Historical Science (London, 1908) p. 129.

Gomme, Folklore, p. 149. - (٤١)

Erie Bethel, Sage, Mythos (Leipzig - ٤٢) 7ig, n. di p. 6.

Bethel, Märchen, p. 117 - (٤٣)

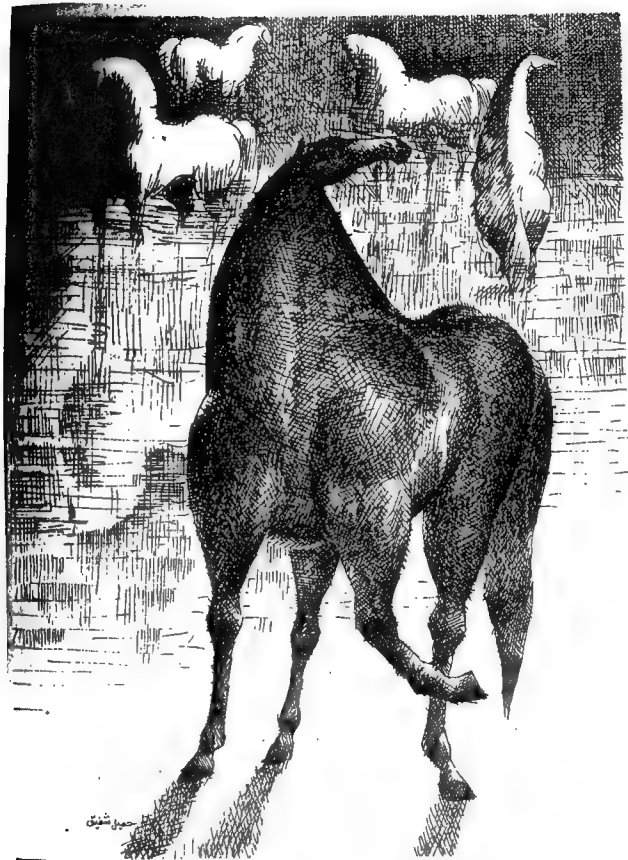
يقدر أرسو الفولكلور بأهمية التمييز بين الأنواع الثلاثة وأن كلاً منها يشكل فرعاً من الحكاية والتراث، وهناك اتفاق هائل على أن الأساطير تشتمل على حكايات الآلهة والخلق وأن الحكايات الخرافية تتناول شخصيات تاريخية، ويتفق العلماء كذلك على أن كلا من الحكاية الخرافية والأسطورة تدعوان إلى الاعتقاد والتصديق، وأن الحكايات الشعبية قصص مختلفة. وفي النهاية، إذا عدنا بشكل عام إلى البدايات الأولى للدراسات الفولكلورية الحديثة فسوف نجد أن الآخرين جريم قاما بالتمييز بين هذه الأنواع الثلاثة، وقد أفردا عملاً مستقلاً لكل نوع على حده.

ويقول جاكوب جريم في كتابه الأساطير الألمانية *Deutsche Mythologie*:

إن الحدوتة الشعبية تتميز عن الحكاية الخرافية، وذلك على الرغم من أنهما يتداخلان فيما بينهما. إن الحدوتة الشعبية تعد أكثر حرية وأقل تعقيداً من الحكاية الخرافية، وتنفذ إلى المكان المحلى الذى يعوق الحكاية الخرافية ويتقدها ويجعلها أكثر حميمية. فإذا كانت الحدوتة تطير، فإن الحكايات الخرافية تسيّر على قدمين، وتطرق بابك. ويمكن أن تكون الحدوتة مستمدة من حالة الاكتمال الشعري، أما الحكاية الخرافية فلها سلطة التاريخ. إن الحدوتة قريبة الصلة بالحكاية الخرافية، وكذلك الحكاية الخرافية بالنسبة إلى التاريخ، وكذلك التاريخ بالنسبة إلى واقع الحياة العقلية. في الوجود الحقيقي تكون كل المعالم واضحة وحادة وبقيدية. أما الأسطورة القديمة فإنها تعزج، إلى حد ما، بين صفات الحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية، ولأنها لا تنقيد في حركتها وانفلاتها؛ فإنها يمكن أن تستقر في وطن محلي.... وفي الحدوتة تلعب الأقزام والمعالجة أدوارهم.... إن الحوادث الشعبية - بخلاف الحكايات الخرافية - تشترك مع أسطورة الآلهة في سمات التحولات الأسطورية وفي تسمح للحيوانات بالصعود إلى خضية السمورج، وكذلك تعدى على الملحمة الحيوانية... إن الآلهة تشكل قلب كل الأساطير وجوهرها^(٤٤).

إن هذه التعريفات ليست دقيقة، ولكن كتاب الأساطير الألمانية (١٨٣٥) يعالج موضوع الأساطير. كما يعالج كتاب الحكايات الخرافية الألمانية *Deutsche Sagen* (١٨١٦-١٨١٨) مجموعة من الحكايات الخرافية، أما كتاب حوايت الأطفال والمنزل *Kinder-und Hausmährchen* (١٨١٥-١٨١٦) فهو عبارة عن مجموعة من الحوادث الشعبية. ولا يحتاج المرء إلا لتفحص محتويات هذه الكتب لكي يرى ويوضح كيف أن الفئات الثلاث التي ميزها الأخوان جريم تتوافق مع التعريفات المطروحة هنا. أما المدحش فهو اختلاف علماء الفولكلور اللاحقين على إفساد معاني الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة، والتي ميز بينها الأخوان جريم بوضوح شديد. لقد حان الوقت لكي تعود إلى تعريف "تومس، Thoms الأصلي للفولكلور لكي نصل إلى أساس للاتفاق بين علماء الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، وكذلك حان الوقت للعودة إلى الفئات التي ميز بينها الأخوان جريم لكي نصل إلى أساس لفهم الفولكلور، وحان وقت الاتفاق حول المصطلحات الإنجليزية التي نقابل نفس هذه المصطلحات في اللغة الألمانية، وأن ننطق كذلك على تعريفات محددة لها. وكما قلت في البداية، فإن هذا المقال لن يسهم بشيء ما لم يؤدي إلى الاتفاق العام بين علماء الفولكلور حول استخدام مصطلحات الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية. وقد يكون من التزبد أن نأمل بأن أي نظام تصنيفي أو أية مجموعة من التعريفات لن يجعها حماقات سماسة الفولكلور والهواة، وإنما مجموعة من علماء الفولكلور المحترفين من أقسام العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية يكون في وسعهم أن يصلوا إلى قدر من الاتفاق بينهم.

٤٤- فيما عدا استبدال الحدوتة الشعبية بحدوتة البدايات واستبدال الأسطورة myth بالأسطورة Mythos، فإن الترجمة هنا تتبع ترجمة ستالي براس Stalylbrass. انظر: Jacob Grimm, *Teutonic Mythology*, translated from the fourth edition with notes and appendix by James Steven Stalylbrass, vol. 3 (London, 1882-83), pp. XVI-XVII. وفي الأصل يستخدم الجمع Mythos، لكن Mythen أكثر من Mythologie لأن جريم كان يحارل أن يبني علم الأساطير من بقايا الأساطير.



حكاية الرجل الذى اشترى حلمًا

حكاية شعبية من اليابان حول الأحلام

إعداد: ريتشارد درسون
ترجمة: رأفت الدويرى

Folk tales Told Around the world
edited by Richard M. Dorson, Chicago
press

فى قرية نومورا اليابانية جلست السيدة توسون أتانابى حكاة القرية لتحكى لروبرت ج. آدمز (جامع حكايات) حكاية: الرجل الذى اشترى حلمًا.
كان ياما كان، كان هناك جاران قد خرجا صباح يوم إلى الجبال لجمع فروع الأشجار المتخلقة عن حرائق الغابات.
خرج الجاران وأخذًا معهما طعام الغذاء، وبعد فترة من جمع الأخشاب قال الجار الأول:

والآن يا جارى وقد أصبحنا تقريبًا وقت الظهيرة فلنجلس ونتناول الغذاء.
فرد الجار الثانى:

لا مانع وإن كان الوقت مايزال مبكرًا على موعد تناول الغذاء ومع ذلك فلا ضرر ولا ضرار فلنجلس ونتناول الغذاء.. وجلس الجاران ليتناولوا الغذاء ويرتاحا قليلًا.
ثم قال الجار الأول:

الجو هنا طيب للغاية يدعوا للنوم.. فلنأخذ لنا «تسيلة»، بعد أن أجهدنا أنفسنا طوال الصباح فى جمع الأخشاب ونحتاج إلى راحة ولا فلن نتمكن من مواصلة العمل حتى نهاية اليوم.

فرد الثانى:

معك حق، فلنأخذ لنا «تسيلة».

ورقد الجاران على الأرض استعدادًا لأخذ «تسيلة»، من النوم وفى الحال راح الجار الثانى فى نوم عميق.

أما الجار الأول فلم يستطع النوم.. فظل يتقلب على جنبه وغير ذلك من محاولات لينام بلا جدوى.

الجار الثانى غارق فى النوم مع ارتفاع شخيرہ بصوت عالٍ وكأنه الرعد (الحكاية تصدر شخيراً من أنفها) أخذ أخخخخ.. أخخخخ (ثم تواصل حكيتها) الثانى كان فى نوم عميق مصحوباً بشخير مجنون أخ أخ خ.. أخخخخ.
أما الجار الأول فقد ظل بلا نوم يدخن سيجارة بعد سيجارة، بينما يتابع فى دهشة جاره الغارق فى نومه المصحوب بشخير الرعدى.
بعد فترة بدأ الجار الثانى الغارق فى نومه بدأ يشد جسده متمطعاً ومتثائباً (الحكاية تقلد ثنائى الجار الثانى) أواء أواء.. ثم تواصل الحكى:
وبينما يتشأب الجار الثانى ويتمطأ خرجت من أنفه نحلة طارت عالياً.. ثم اختفت.

وبعد أن خرجت النحلة طائرة استيقظ الجار الثانى من نومه وهو يقول:
يا لها من «تسيلة» لذيذة وباله من حلم طيب.

فقال له الجار الأول:

أى نوع من الأحلام يا جارى حلمت وأنت نائم فى مكان كهذا وفى منتصف النهار؟

فقال الثانى:

لقد حلمت بأن هناك جرة محشوة بالذهب ومدفونة أسفل جبل صغير فى حديقة فى خلفية منزل لأغنى الرجال فى أوساكا.

فسأله الأول:

حقاً؟ وما اسم هذا الرجل الغنى؟

فرد الثانى:

لا أعرف اسم الرجل أو أشياء كهذه.. كل ما أعرفه هو أن الرجل هو أغنى رجل فى أوساكا لقد كان مجرد حلم كنت أحلمه.. ولهذا لم أتمكن من السؤال عن اسم الرجل أو أى شيء كهذا.. كل ما أعرفه هو أنه رجل غنى.. أغنى رجل فى أوساكا.. وفى الحديقة الملحة بخلفية المنزل هناك جبل صغير تنمو بجواره شجرة ضخمة.. ويجوارها شجيرات من الغاب.. وجرة أو قدرة الذهب مدفونة تحت الشجيرات هذا هو كل الحلم الذى حلمته.

فقال له الجار الأول:

يا له من حلم طريف.. اسمع يا جارى ماذا لو بيعت لى حلمك هذا؟

فقال الثانى:

هل أنت جاد؟ كيف لإنسان أن يشتري حلماً؟ وماذا تتوى أن تفعل بهذا الحلم؟

فقال الأول:

لا أدري ما أتوى أن أفعل بحلمك هذا؟ ومع ذلك ما قولك فى أن تبيع لى حلمك.

فقال الثانى:

أنا لم يسبق لى السماع عن شراء حلم.. ولكن لأى سبب بالضبط تريد شراء حلم؟

فقال الأول:

ليس في رأسى سبب محدد لشراء حلمك.. كل ما في الأمر أنني أود شراء الحلم هيا.. يع لى الحلم من فضلك..

فقال الثانى:

أكره أن أكون بائع أحلام متجول.. أشعر بأنه أمر مضحك أن آخذ منك نقوداً مقابل شيء.. مقابل حلم حلمته.

فقال الأول:

كلامك معقول.. وصحيح، ومع ذلك أرجوك يع لى حلمك.. وسأعطيك هذا المبلغ الكبير.. هه.. هيا وافق ويع لى الحلم..

وأخيراً باع الجار الحالم حلمه استجابة لإلحاح وتوسلات الجار الأول.

ثم تستطرد الحكاية وهى تضحك للد كسب مالا ثمناً لحلم حلمه.

(يضحك مستمع الحكاية)

أما الجار الأول الذى اشترى حلم جاره فقد عاد إلى بيته وأخبر زوجته بما فعل

قائلاً فى فرجة:

زوجتى.. يا زوجتى لقد خرجت مع جارى إلى الجبال للجمع بعض الأخشاب لزوم المدفأة، وفى وقت الظهيرة جلسنا وأكلنا غذاءنا ثم رقدنا لنستريح قليلاً.. وفى الحال راح جارى فى نوم عميق ولكن أنا لم أستطع النوم ولقد حاولت وحاولت لأخذ "تسبيلة"، خاطلة بلا جدوى وبخس النظر عما فعلت لأنام فلقد ظللت مستيقظة أذخن وأستمع إلى شخير جارى المرتفع كصوت الرعد.. وبينما هو يشد جسده ويتمطى خرجت من أنفه نحلة طائرة لأعلى وبعد أن اختلعت النحلة طائرة استيقظ جارى النائم وأخبرنى أنه قد حلم حلماً فاشترت حلمه.

ثم أخبر الزوج زوجته بموضوع وتفاصيل الحلم الذى اشتراه.

فسألته الزوجة باستنكار:

ماذا؟! اشتريت حلمك حلمه شخص غيرك؟! ولماذا بالضبط فعلت ما فعلت؟!

فقال الزوج:

حاقولك! أنا.. أنا أنوى السفر لأبحث عن جرة الذهب.. سأحضر لإخراج جرة

الذهب.. ولكن للأسف ليس لدى مالا للسفر إلى هناك.. زوجتى.. هل يمكنك أن

تساعدنى على الحصول على بعض المال؟!

فقالت الزوجة:

نحن لا نملك ما يكفى أن نعيش وأنت تتجول لشراء أحلام الناس. كيف يمكنك

أن تتأكد أن هناك فائدة تعود عليك من الحلم الذى اشتريته.. إنه مجرد حلم رآه

شخص آخر وما أنت تظن أنه يمكننا أن نفترض مالا لتسافر بها إلى أوساكا - Osa-

ka بحثاً عما رآه جارنا فى حلمه.

فقال الزوج:

أجل.. أنا أود أن أسافر لأرى ما إذا كان هناك شيء.. أنا فقط بحب أن أذهب

وأرى، أنا فقط يجب أن أذهب وأحضر لأرى ماذا سأجد.. من فضلك يا زوجتى..

اقترضى لى بعض المال. وظل الزوج يلح ويلح ويلح على الزوجة لدرجة أنها لم

تجد أمامها مفراً من الذهاب إلى والديها لتقترب من نكاحها الزوجي. وأخبرت الزوجة والديها عن حقيقة نية زوجها وهذبه.

فقال الوالدان (الواحد بعد الآخر) :

- لابد وأن زوجك مغفل يشتري أحلام الناس.
- كيف يمكنه أن يتأكد إن كان سيحقق أو لا يحقق فائدة من رحلته الطويلة.
- ومن أدراه؟ فالأمر قد يكون مجرد وهم.
- بقترب ما لا يسافر مسافة طويلة حتى أوساكا Osaka.
- ربما مائة ميل من هنا إلى أوساكا.

ردت الزوجة (في حيرة) :

نفس كلامكما هذا ظللت أقوله لزوجي ولكنه ظل يقول: يجب أن أذهب لأرى يجب أن أذهب لأرى لن أحتاج حتى أذهب.. وأرى.. ليس لدى ما عمله غير هذا.

فقال الوالد :

لو أن هناك «حادثة» قد أصابت أحدهما.. لو كان زوجك مريضاً مثلاً أو شيء كهذا واحتجتم لاقتراض بعض المال لكان الأمر مختلفاً ولكن اقتراض المال فقط للسفر، من أجل السفر لأوساكا.. بدون أية فكرة عما يمكن أن يحققه أو لا يحققه من وراء هذه الرحلة.

فكانت الزوجة :

لقد غلب حماسي معه ولهذا يا بابا - يا ماما من فضلكما.. اقراضاني بعض المال.

وأخيراً وافق الوالدان أن يقرضا الزوجة بعض المال.

أخذت الزوجة القرض وعادت إلى بيتها لتعطيه إلى زوجها بينما تقول :

والآن.. المال بين يديك.. فلنتذكر قيمة هذا المال.. لقد اقترضته من أجلك من والدي كما تعرف.

وأخذ الزوج المال وبدأ رحلته إلى أوساكا.. ولقد استغرقت الرحلة أياماً عديدة..

ثم قالت الحكاكة لمن تحكى لهم الحكاية :

ما أحكيه لكم حدث منذ زمن بعيد - كما تعرفون - قديماً كان الناس يسافرون على أقدامهم (تضحك الحكاكة - كما يضحك المستمع) ثم تواصل الحكاكة كحيها :

في طريقه إلى أوساكا كان الزوج يقضي الليل في فنادق صغيرة على الطريق إلى أوساكا ويعود للمسير على قدميه طوال النهار.

وأخيراً وصل الزوج إلى أوساكا ولكنه حتى بعد وصوله إلى أوساكا لم يكن يعرف إلى أين يذهب فهو لا يعرف اسم الرجل الغني فالأمر كان حلاً - مجرد حلم - تعرفون - وكل ما كان يعرفه عن الرجل أنه أغنى رجل في أوساكا - ولهذا ظل الزوج يسير في أوساكا ويسأل عن أغنى رجل في أوساكا! أين أغنى رجل في أوساكا؟! أين أغنى رجل في أوساكا؟ أين أغنى رجل في أوساكا؟ (تضحك الحكاكة وكذلك يضحك المستمع للحكاكة).

وهكذا ظل الزوج يسأل ويسأل ويسأل عن أغنى رجل في أوساكا وأخيراً يلتقى بواحد ويسأله نفس السؤال: أين أغنى رجل في أوساكا؟

فقال له :

إن الرجل الفنى يعيش فى هذا المكان أو ذاك المكان ..

فسأل الزوج :

وهل لهذا الفنى جبل صغير فى الحديقة الخلفية لمنزله ؟ إذا كان هذا البيت للرجل الذى أبحث عنه سأعطيك بعض المال لترشدنى إلى هذا البيت .

فرد عليه :

إذا كنت تبحث عن رجل بيته بهذه المواصفات إذن فهذا البيت قد يكون ذاك البيت الموجود هناك .. إنه بيت كيب سان .. وأظن أنه أغنى رجل فى أوساكا ..

لماذا لا تذهب وتساءل هناك ؟!

وذهب الزوج إلى حيث يوجد هذا البيت وسأل صاحب البيت :

- هذا بيت كيب سان ؟!

صاحب البيت :

أجل إنه بيت كيب سان ..

الزوج :

وهل فى الحديقة الخلفية لهذا البيت .. يوجد جبل صغير ؟!

صاحب البيت :

أجل .. هناك جبل صغير ..

الزوج :

وهل هناك شجرة ضخمة تنمو بجوار هذا الجبل ؟

صاحب البيت :

أجل هناك شجرة ضخمة ..

الزوج :

وهل هناك شجيرات من الغاب تنمو كثيفة بجوار الشجرة الضخمة ؟!

صاحب البيت :

أجل .. هناك ..

وهكذا تأكد الزوج أنه البيت المقصود فقال الزوج :

هل تسمح لى بالمبيت الليلة ؟

صاحب البيت :

لا مانع ولكنك سألت أسئلة كثيرة عن الجبل الصغير فى الحديقة الخلفية فى بيتى فهل للجبل أهمية خاصة ..

فقال الزوج :

لقد سمعت أن هناك جرة أو قدرة مملوءة بالذهب ومدفونة تحت شجيرات الغاب بجوار الجبل الصغير ولهذا كان يجب أن أحضر لأحفر وأخرج جرة الذهب من مدفنها .. فهل تسمح لى ببعض الخدم لمساعدونى فى الحفر .. وسأعطيك جزءاً من الذهب الذى فى الجرة .. أرجوك اسمح لى بأحد خدمك لمساعد فى الحفر وسأعطيك الكثير من المال .

ويعد ذلك ذهب كل منهما لتمام ولكن صاحب البيت ظل يحدث نفسه :
هذا الشخص .. ماذا يظن نفسه ؟ يأتي إلى بيتي يحفر .. ليخرج جرة ذهب من
حديقتي ؟ لن أسمح له بذلك .. فلأذهب الليلة وأحفر واحتفظ لنفسى بجرة الذهب .
ثم تادى صاحب البيت لبعض خذامه .. خمسة رجال أقوياء وأخذهم إلى
الحديقة ليحفروا ويخرجوا جرة الذهب .. أرض الحديقة كانت جافة ويصعب حفرها
ولكنهم أخيراً وصلوا بالحفر إلى غطاء الجرة .. هنا صاح صاحب البيت :
ها هي .. من المؤكد أنها هي .. إنها جرة الذهب .. جرة الذهب مدفونة فى
حديقة بيتي .. كل هذا الوقت وأنا لا أدرى عنها شيئاً ولكن هذا الرجل العجوز الفقير
كيف عرف أن هذه الجرة المملوءة بالذهب مدفونة فى حديقتي ؟ هذا ما يجب أن
أعرفه .. عموماً لن أعطى لهذا الرجل أية نقود ذهبية من الجرة .
ثم رفع صاحب البيت الغطاء عن الجرة .. وبمجرد أن رفع الغطاء باباً .. جاباً ..
جاباً جاباً (أصوات تصدرها الحكاءة لتثير اهتمام المستمع) شيء ما طار من داخل
الجرة مصحوباً بصوت كصوت الرعد ونظر صاحب البيت داخل الجرة فلم يجد شيئاً
بالمرّة .. ما كان يداخل الجرة .. مهما كان .. قد طار بمجرد رفع الغطاء عن الجرة ..
لم يعد هناك شيء يداخل الجرة .. مجرد جرة فارغة .
فى صباح اليوم التالى قال صاحب البيت إلى الزوج العجوز الذى اشترى
الحلم :

شئلة شجيرات الغاب منذ وقت قليل أعطاني إياها أحدهم - فزرعتها فى مكانها
الحالى منذ أيام قلائل وعند زراعتها لم تجد أية جرة ذهب .. فإذا كنت مازلت تود
أن تحفر بحثاً عن الجرة فيمكنك أن تعمل ذلك ولا أظن أنك ستحتاج لكثير من
الرجال لمساعدتك فى الحفر .. يكفيك رجلان فقط فالحفر سيكون سهلاً .. فالشجيرات
منذ وقت قصير مزروعة .

فقال الزوج العجوز :

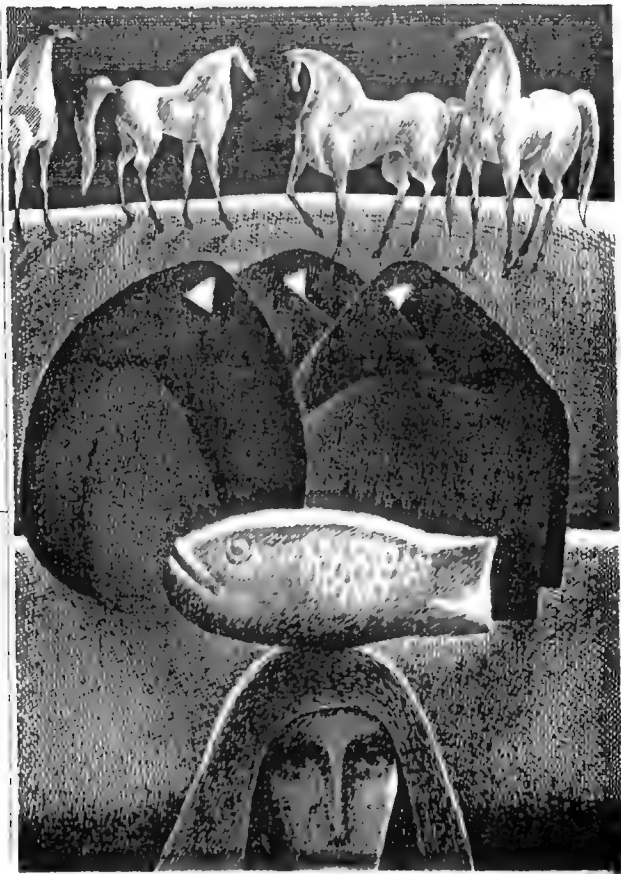
حقاً ! حسن إذن ، فلتسمح لى بأحد خدمك لمساعدتى فى الحفر وسمح صاحب
البيت برجلين للزوج العجوز .. وبدأ الحفر .. طبعاً الحفر كان سهلاً .. فالأرض محفورة
بالأمس فقط (تضحك الحكاءة وكذلك يضحك جامع الحكايات) وبعد وقت قليل من
الحفر ظهر غطاء الجرة .. فصاح الزوج العجوز بفرحة :

ها هي ! من المؤكد أنها جرة الذهب .

وأخرجوا الجرة ورفعوا الغطاء عنها .. الجرة فارغة تماماً .. لا شيء بداخلها ..
ولا حتى نقطة ماء .. مجرد جرة فارغة .

صدم الزوج العجوز صدمة كبيرة ، وصرخ قائلاً :

ماذا حدث ؟ كيف فعلت أنا ما فعلت ؟ ! .. وماذا سأفعل ؟ ! لقد ضحيت بكل
شيء من أجل أن أستخرج هذه الجرة من مدفنها .. جعت .. تعريت .. إقترضت المال
وأصبحت مديوناً .. وكل هذا من أجل لا شيء .. لا شيء سوى جرة نقود فارغة
تماماً .. وها أنا قد استأجرت هؤلاء العمال ولن أستطيع دفع أجورهم ماذا سأفعل ؟
ثم قال الزوج العجوز لصاحب البيت : لم يتبقى لدى نقود كافية .. لقد أنفقت
غالبية ما كان عندي من مال ولكن أود أن أدفع لك مالا مقابل مساعدتك لى ..



فأرجوك خذ هذا القليل من المال.. معذرة.. سامحتى لعدم قدرتى أن أدفع لك أكثر من ذلك.. لو كانت الجرة مملوءة بالذهب كما توقعت كنت سأعطيك الكثير من المال ولكن الجرة فارغة.. وأنا قد صرفت غالبية ما كان عندى من مال، صرفته على رحلتى الطويلة من قريتى إلى هنا.. إلى أوساكا. من فضلك لتتقبل منى هذا القليل المتبقى من مال واعذرتى لإزعاجى لك.

وأعطى الزوج العجوز لصاحب البيت بعض المال قائلا:
فلتدفع للنساء أجورهم وتحتفظ لنفسك بالباقي مقابل أجرة المبيت فى الحجرة
وثمن الطعام الذى قدمته لى.
ثم عاد ليحدث نفسه:

والآن فلأعد إلى قريتى، لم يعد لدى شئ بالمرة، فى طريق عودتى يمكن أن أشحن نقوداً.. ليس أمامى سوى ذلك.

وهكذا ترك الزوج العجوز الذى اشترى الحلم.. ترك صاحب البيت وبدأ رحلة العودة متسولاً الطعام ليأكل والمكان للمبيت.
وطوال طريق العودة ظل يحدث نفسه:

ها أنا أسير على قدمى عائدة إلى قريتى.. وطوال الطريق أشحن وأتسول، لقد حذرتنى زوجتى من أن أصبح غيباً لدرجة شراء حلم حلمه شخص غريب.

لقد قالت لى زوجتى بالحرف الواحد:
لا فائدة من حلم لا تدرى إن كان حقيقياً أم غير حقيقى.
ثم يواصل الزوج الحديث لنفسه:

ومع ذلك كان لابد أن أشتري الحلم ولم يكن لدى المال لأشتري الحلم فظلمت
أنح وأتسرع للزوجتى أن تقترب لى مالا من والديها.. والآن أشعر بالخزى من مواجهة زوجتى وجهاً لوجه.. فلأقفل فى هذا النهر لأغرق نفسى.. ماذا أفعل؟ هل أتوى الانتحار؟ هل أنتحر؟، إذن فلأقفل من فوق هذا الكوبرى المرتفع وأغرق نفسى فى النهر.. لا، لا، لا أود أن أنتحر هنا.. قبل أن أخبر زوجتى بحقيقة ما حدث.

فلأعد إلى المنزل لأخبر زوجتى أولاً.. وي بعدها...
ما يزال الزوج العجوز يواصل طريقه متسولاً الطعام ومكان المبيت.
وبعد عدة أيام أصبح الزوج العجوز قريباً من منزله.. فقال لنفسه:
والآن ماذا سأفعل؟ أنا أشعر بالخزى من مواجهة زوجتى وجهاً لوجه.. ليس أمامى سوى الانتحار.. فلأقفل فى النهر لأموت غرقاً.

ولكن الزوج العجوز واصل طريقه إلى بيته.. وظل يفكر فى الانتحار حتى أصبح أمام منزله (تضحك الحكاءة ومهما يضحك جامع الحكايات).
ويخل الزوج منزله وإذا بزوجته تقابله وهى تصبح مهللة:

أوه يا زوجى.. فى منتصف ليل إحدى الليالى الماضية اندفعت إلى منزلنا طائرة جميع أنواع العملات الذهبية.. لقد كانت النقود تطير بكثافة ويسرعة إلى داخل منزلنا.. وكانت النقود الذهبية الطائرة تصدر أصواتاً كأصوات الرعد.. (الحكاية تصدر أصواتاً تمثل طيران النقود بأصوات كالرعد) جارا جارا.. جارا..

جارا.. جارا... كانت النقود الطائرة تحدث ضجيجاً يصم الآذان.. ظننتها ستحطم المنزل.. وظلت النقود الطائرة تحدث أصواتاً أثناء هبوطها على الأرض ذهب.. جواهر.. لؤلؤ.. مرجان من جميع الأنواع.. فأصبحت الأرض تهرق بالألوان.. ولقد تركتها.. يا زوجي هكذا على الأرض دون أن ألتقط منها شيئاً حتى تعود إلى البيت وتراها بنفسك.. إنها تغطي أرضية حجرة المعيشة وحجرة الطعام والمطبخ...

وتحرك الزوج ليتجول في المنزل ليرى ويتأكد بنفسه. كان الذهب منشوراً في كل مكان يلمع.. يبرق.. ويتلألأ. ثم تنظر الحكاة إلى مستر روبرت ج. آدمز جامع الحكايات الذي يستمع لحكايتها وقالت:

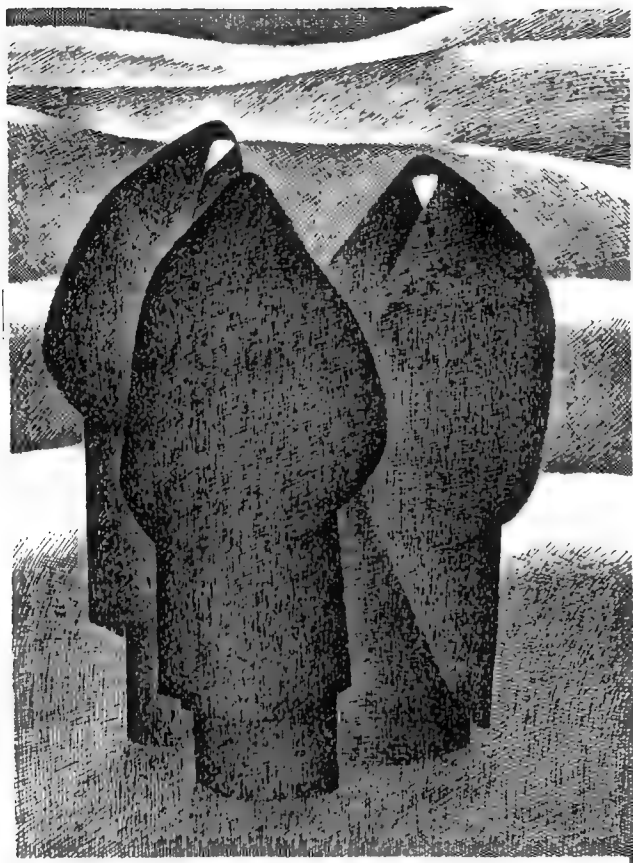
هكذا حال الدنيا إذا أراد طامع استخراج جرة الذهب من مدفنها يكتشف أنها فارغة تماماً.. أما الشخص المفروض أن يأخذ جرة الذهب حتى لو أنه لم يتمكن من استخراجها في الوقت المناسب فإن الذهب يأتي إليه بطريقة أو بأخرى.. جرة الذهب مقدرة لشخص واحد بعينه وليس لأحد غيره.. ويفض النظر عما يحدث فهذا الشخص الواحد بعينه سيحصل على الذهب المقدر له إن أجلاً أو عاجلاً..

ثم تنظر الحكاة إلى مستر روبرت ج. آدمز جامع الحكايات وتقول له: ها هي حكاية الرجل الذي اشترى حلاً.. هل أعجبتك يا مستر آدمز يا جامع الحكايات.

جامع الحكايات:

يا لها من حكاية شائقة يا سيده أتانابي يا حكاة الحكايات.





مقامات الحريري

تعبير عن الوجه الشعبي لثقافة المجتمع العربي (دراسة فولكلورية)

إبراهيم حلمي

ذُفرت البيئة العربية في العصر العباسي بالعديد من الصور ذات المأثور الشعبي «الفولكلورية»، بما تعبر به عن عراقية وأصالة وتمسك بمأثوراتها الشعبية العربية. من هذه الصور: الأمثال والعادات والمعتقدات والألفاظ والحرف الشعبية، وهو أمر نجد له صدق ودوى كبيرين في داخل سدات ولحسان النسيج الفلني لكثير من كتب التراث العربي بصفة عامة، ومقامات (الحريري) ذاتها علىوجه الخصوص، فالمقامات هذه جاءت تعبيراً صادقاً عن الوجه الشعبي لثقافة المجتمع العربي في القرن الخامس الهجري.

(أ) انعكاس الأمثال الشعبية العربية في المقامات

في المقامة الخامسة «الكوفية» يقول (الحريري) على لسان بطله (أبي زيد السروجي) الذي أراد أن يستخفاف عند قوم لا يعرفهم، ولا يسبب لهم عناء أو مشقة في تكلفة هذه الاستضافة:

«... فقال الضيف: والذي أحلني ذراكم لا تلمظت
بقراكم، أو تضموا لي أن لا تتخذوني كلاً، ولا تجشموا
لأجلي أكلاً. فرب أكلة هاضت الأكل، وحرمته مأكلاً،
وشر الأضياف من سام الكليوف، والذي الضيف،
خصوصاً أذى يعلق بالأجسام، ويفضي إلى الأقسام، وما
قول في الملل الذي سار سائرته، خير العشاء سوافره،
إلا ليعجل التمشي، ويتجنب أكل الليل الذي يعشى» (١)

ذكر (الحريري) الملل العربي الذي يقول: «إن اليُفَاث يَأْرَضُنَا يَسْتَلْسِمُ



(١) الحريري - مقامات الحريري - ص ٤٢ المكنة الشعبية - بيروت - لبنان -
بدون تاريخ.

والثبات: هو ضرب من الطير دون الرخ، واستلصر: صار كاللص في القوة عند الصيد بعد أن كان من صناع الطير. (٢)

ونذكر المثل العربي هذا جاء في المقامة السادسة «المراغية» حين قال:

يا هذا. إن الثغاث بأرضنا لا يستمر، والتميز
بين الغضة والقضة متيسر، (٣)

(٢) المبدئي - مجمع الأمثال - من ١٣ ج ١
مطبعة عيسى البابي الحلبي - ١٩٧٧.

(٣) المري - مقامات الحريري - ص ٥٢.

وقد أحدث (الحريري) على المثل العربي أمرين اثنين، أولهما: أنه أدخل أداة نفى عليه، وثانيهما: أنه استكمل العبارة بما يدل على المقصود من المثل العربي في صورته الجديدة، لكي يبين الفارق الكبير بين القيمة وغير القيمة، فذكر أنه بالمقدور التمييز بين الغضة والقضة، فالغضة معدن غال أما القضة فهي صغار الحصى البيضاء، وشأن ما بينهما من ناحية القيمة المادية، وقد استطاع (الحريري) أن يربط بين العبارتين بموسيقا السجع.

ذكر (الحريري) في المقامة التاسعة «الاسكندرية» مثلاً شعبياً عندما قال على لسان (أبي زيد السروجي): «قلت له: يا هذا. إنه لا مخبأ بعد بوس، ولا عطر بعد عروس، فانهض للاكتساب بصنعك وأجني ثمة براعتك» (٤).

(٤) مقامات الحريري - ص ٨٠.

وهو مثل شعبي عربي قالته امرأة من عذرة مات عنها زوجها، واسمه (عروس)، فنزوها رجل آخر، وأمرها أن تتصلر، فقالت.

وفي المقامة العاشرة «الرحبية» ذكر (الحريري) مثلاًين شعبيين عربيين عن افتراق (أبي زيد السروجي) عن الحدث أو الصبي الذي راق في عين القاضى وأمره بأن يتركه له حتى يفي القاضى بالدين المطلوب، وذلك حين قال (السروجي) للقاضى:

أقبل منك حتى أن الأزمه ليلى، ويرعاه إلسان مقلتي،
حتى إذا أعفى بعد إسفار الصبيح، بما بقى من مال الصلح،
تخلصت قاضية من قوب، وبرئ الذئب من دم
ابن يعقوب، (٥)

(٥) المري - مقامات الحريري - ص ٩٣.

والقائبة هي البيضة، والقوب هو الفرخ، وهو مثل يضرب للرجلين يفترقان بعد صبيحة، وجاء مقارباً، لأن الذي ينفصل ويخرج إنما هو الفرخ من البيضة. أما المثل الآخر، فهو على الرغم من نوبه إلا أن تفسيره جاء وفق معلومات المأثور الشعبي «الفولكلور» تفسيراً خالصاً محضاً.

فما يحكى عن النبي (يوسف) عليه السلام أن أخوته لما جاءوا إلى أبيهم يكون عليه، علموا أنه لا يصدقهم، فاستأذوا ذئباً فلقوه بدم، وأتوه بيكون، وقالوا له: هذا الذئب قد صربى، أكل أعناننا وأكل (يوسف) أحنانا، قال لهم: أطلقوه، ودعا الله يعقوب أن يطلقه له، فقال للذئب: اذن منى، فجعل يهرّ ذيله ويدنو منه، حتى وضع خده على فخذ يعقوب، فقال له: لم أكلت أبني، وجعنتي فيه؟ فقال: لا والله يا نبي الله، ما رأيته ولا أكلته، وإنى لغريب فى أرضكم اليوم، وصلت من مصر فى طلب أخ لى فقدته، فأوقنى هؤلاء، وساقونى إليك، فقال لهم يعقوب عليه السلام: الذئب مع أخيه أرفق منكم مع أخيك، (٦)

(٦) الشريش - شرح مقامات الحريري -

ص ٤٢٤ ج ١ - تحقيق: محمد أبو
الفضل إبراهيم - المؤسسة العربية الحديثة
الطبع والنشر والتوزيع - ١٩٧٦.

وفي المقامة ذاتها ذكر (الحريري) مثلاًين عربيين فى الجزء الشعري منها الذى يقول فيه على لسان (أبي زيد السروجي) كاشفاً شذوذاً لوالى وغرضه فى طمعه فى اللغلم الصغير قائلا:



قل لوالٍ غادرته بعدد بيخي
سادماً نادماً بعض الـيدين
سلب الشيخ ماله وقتاه
لبه فاصطلي لطي حمرتين
جاد بالعين حين أعشى هواه
عبيده فاندلى بلا عيدين
خفّض الحزن يا معنًى فما يجـ
دى طلابُ الآثار من بعد عين

ولكم من سعى ليصطاد فاصط

جد ولم يلق غير خُفّى حنين^(٧)

(٧) الحريري - مقامات الحريري - ص ٩٥.
(٨) القيندلي - مجمع الأمثال - ص ١٥٧ ج ٣.

في المثل لا أطلب أكثر بعد عين، وهو بمعنى: لا آخذ الدية وهي أئر الدم وتبعته وأتركه العين يعنى القاتل. (٨)

وقد قصد (الحريري) من استخدامه هذا المثل على لسان (أبي زيد السروجي) أن يبرز فهم بطل المقامة لولع الوالي القاضى بابنه، ومن ثم فراره وابنه من وجه القاضى بعد أخذه لنفوذ الدين، ولذا طلب تبليغ القاضى ألا يحزن لهذا الفرار لهما، وبالتالي لا يسمى لا تقفاه أثرهما بعد أن كانا بين يديه كالصيد المائل أمامه، وهذا المثل استخدمه (الحريري) مرة أخرى فى المقامة السابعة والثلاثين «المجرية»، (٩)

(٩) الحريري - مقامات الحريري - ص ٥٤٤.

أما استخدام (الحريري) للمثل فى الشطر الثانى للبيت الأخير، فأصل المثل هو: رجع بخفى حنين، وقد ذكره (الميداني) تحت رقم ١٥٦٨، وفى تفسيره قال عن (أبو عبيد) إنه قال: أصله أن حنيناً كان إسكافياً، من أهل الحيرة، فساومه أعرابى بخفين، فاختلفا حتى أغضبته، فآراد غيظ الأعرابى، فلما ارتحل الأعرابى أخذ حنين أمد خفيه وطرحه فى الطريق، ثم ألقى الآخر فى موضع آخر، فلما مر الأعرابى بأحدهما قال: ما أشبه هذا الخف بخف حنين ولو كان معه الآخر لأخذته ! ومعنى فلما انتهى إلى الآخر ندّم على تركه الأول، وقد كمن له (حنين)، فلما مضى الأعرابى فى طلب الأول عمد حنين إلى راحلته وما عليها فذهب بها، وأقبل الأعرابى وليس معه إلا الخفان، فقال له قومه: ماذا جئت به من سفر؟ فقال: «جئتكم بخفى حنين»، فذهبت مثلاً، يضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخفية.

وقال (ابن السكيت): حنين كان رجلاً شديداً ادعى إلى (أسد بن هاشم بن عبد مناف) فأتى (عبد المطلب) وعليه خفان أحمران فقال: يا عم أنا (ابن أسد ابن هاشم)، فقال (عبد المطلب): لا وثياب (ابن هاشم)، ما أعرف شاملاً (هاشم) فيك فارجع، فرجع، فقالوا: «رجع حنين بخفيه»، فصار مثلاً. (١٠)

(١٠) هيداني - مجمع الأمثال - ص ٤٠ ج ٢.

وقد أراد (الحريري) باستخدامه لهذا المثل أن يبرز أن سعي القاصي جاء له بالخصارة، فلم يظفر بالغلام المطموع فيه بعد فزاره مع أبيه (أبى زيد السروجي) من وجهه بعد الغرم. وفي المقامة الخامسة عشر «الفرضية» ذكر (الحريري) مثلاً شعبياً عربياً عن المروءة مع الشدة حين قال:

«وقال: اعلم أصلحك الله أن الصدق نباهة، وللكنب عامة، فلا يحملنك الجوع الذي هو شعار الأنبياء، وحلية الأولياء، على أن تلحق بمن مان، وتتخلق بالخلق الذي بجانب الإيمان، فقد تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها، وتأبى الدنية ولو اضطررت إليها»^(١١).

(١١) الحريري - مقامات الحريري - ص ١٤٤.

ويلاحظ على استخدام (الحريري) للمثل العربي أنه نسج على منواله كلمة لكي يصل إلى الصبح، مع أن هذه الكلمة لم تقضى إلى جديد، لأنها تعمل المعنى نفسه. وفي المقامة الثالثة والأربعين «البيكرية» استخدم (الحريري) مجموعة من الأمثال الشعبية العربية، فقال على لسان راوي المقامة حاشداً مجموعة منها في فترة واحدة:

«فجسدت عدد رأسه، حتى هب من نعاسه، فلما ازدهر سراجاه، وأحس بمن فاجاه، نفر كما ينفر المريب، وقال: أخوك أم الذيب؟ فقلت: بل خابط ليل مثل المملك، فأضنى لي أقدر لك، فقال: لو سر عك هلك فرب أخ لك لم تلده أمك، فالسرى عند ذلك إشتاقى، وسرى الوسن إلى أماتي، فقال: عند الصباح يحمد القوم السرى، فهل ترى كما أرى؟»^(١٢).

(١٢) الحريري - مقامات الحريري - ص ٤٧٥.

في هذه الفترة، حشد (الحريري) ثلاثة أمثال شعبية عربية مختلفة، وهي:

١ - «أخوك أم الذيب؟».

٢ - «رب أخ لم تلده أمك».

٣ - «عند الصباح يحمد القوم السرى».

١ - المثل الأول وهو: «أخوك أم الذيب؟» له صياغتان عند (الميداني) في كتابه «مجمع الأمثال»: الصياغة الأولى هي: «أخوك أم الذنب؟» بمعنى الشك فيما يرى الرائي، فما يراه لا يستبان أمره إن كان على صورة صديق آمن أو على صورة عدو خطر، وقد ذكره (الميداني) تحت رقم (١٩٧). والصياغة الثانية هي: «أخوك أم الليل»، يضرب كذلك عند الارتياح بالشيء في سواد وظلمة، وقد ذكره (الميداني) تحت رقم (١٩٧)، وهو لا يفرق في معناه كثيراً عن معنى المثل الأول.^(١٣)

(١٣) الميداني - مجمع الأمثال - ص ٨٢ ج ١، ص ٩٠ ج ١.

٢ - أما المثل الثاني وهو «رب أخ لم تلده أمك» فمعناه قد وجدت مني صديقاً يقوم لك مقام شقيقك، وأصل المثل أن (لقمان بن عاذ) رأى امرأته قد خلا بها رجل وهي تلاعبه ويلاعبها، ومعها صبي صغير يبكي، وهما قد أقبلتا على شأنهما لا يكثران به، فسألها عن الرجل، فقالت: هو أختي، فقال: رب أخ لك لم تلده أمك، يكنيها في قصدها أي هو أخوك بالمحبة والصداقة لا بالولادة.^(١٤)

(١٤) للشرشي - شرح مقامات الحريري - ص ٨٢ ج ٥.

٣ - والمثل الأخير وهو «عند الصباح يحمد القوم السرى» معناه إذا سرى القوم بالليل قطعوا أرضاً كثيرة، والأرض تطوى بالليل لمن يشيها، فإذا أصبحوا حمداً سيرهم.

وهذا المثل بيت من رجز وقع في شعر (الشماخ)، وذلك أنه سافر في قوم من «بنى ثطبة»، فمشوا حتى إذا كانوا قريباً من تيماء، قال (الشماخ) لابن أخيه: أنزلنا فاحدوا بنا، فنزل فجدا بهم ثم نزل القوم للحداء واحداً بعد واحد، فوفقت أراجيزهم في ديوان (الشماخ)، فتميت إليه، وأول الرجز:

طاف خيال من سليمى فاعتري

بنجد أو تيماء أو وادي القرى

فمنع التوم ومنى بالممنى

وفي آخر هذا الرجز:

عند الصباح بحمد القوم المرى

وتجلى عنهم غيايات الكرى^(١٥)

(١٥) الحريري - شرح مقامات الحريري
ص ٨٤ .

وفي المقامة الخامسة والعشرين «الكرجية»، ذكر (الحريري) على لسان الراوي لمقامات الحريري مثلاً في معرض لومه لبطل المقامة (أبي زيد السروجي) على عريه، فقال:

«وتبعته إلى حيث ارتفعت النقية، وبدت السماء نقية،

فقلت له: لشد ما قريتك البرد، فلا تجم من بعد، فقال:

ويك. ليس من العدل سرعة العدل، فلا تجعل يلوم

هو ظلم، ولا تقف ما ليس لك به علم،^(١٦)

(١٦) الحريري - مقامات الحريري - ص
٢٥٥ .

ففي هذه الفقرة استخدم (الحريري) المثل العربي الذي يقول:

«ليس من العدل سرعة العدل،

بمعنى أنه لا ينبغي أن تعجل بالعدل قبل أن تعرف العذر، وقد ذكره الميداني تحت رقم ٣٣٥٨ في كتابه^(١٧)

(١٧) الميداني - مجمع الأمثال - ص
١١٩ - ج ٣ .

وفي المقامة السابعة والعشرين «الوربية»، ذكر (الحريري) مثلاً عربياً في موقف التصرف بين راوي المقامة (الحريث بن همام) وطلها (أبي زيد السروجي) حين قال الأول:

«... ثم رفع إلى طرقة، وقال: لأمر ما جدد قصير

أنفه، فأخبرته خبر ناقتي المارحة، وما عانيته في يومي

واليارحة،^(١٨)

(١٨) الحريري - مقامات الحريري - ص
٢٢٦ .

وهذا المثل يضرب لما يستعظم حصيله. و (قصير) رجل معروف، وهو صاحب جذية الأبرش، وقد قالته (الزبام) لما رأته (قصيراً) مجدوعاً وقد ذكره (الميداني) تحت رقم ٣٣٦٦ في كتابه^(١٩)

(١٩) الميداني - مجمع الأمثال - ص
١٢١ - ج ٣ .

وفي المقامة الرابعة والثلاثين «الزبيدية» ذكر (الحريري) على لسان راويها (الحريث بن همام) عبارة صاغ فيها مثلاً حين قال:

«علمت أن كل من خلق يفرى، وأن لن يحك جلدى

مثل ظفري،^(٢٠)

(٢٠) الحريري - مقامات الحريري - ص
٣٧١ .

وهذا مثل يضرب في ترك الانكthal على الناس، وفي معناه قال الإمام (الشافعي)، رضى الله عنه:

ما حك جلدك مثل ظفرك

فتقول أنت جميع أمرك

وإذا قصصدت إحاجة

فأقصصد لمعترف بقضيتك (٢١)

(٢١) للحريزى - مقامات الحريزى - ص ٣٧١ .

وفى المقامة السابعة والأربعين، الحجرية، ذكر (الحريزى) على لسان راويه (الحرث) بن همام فى معرض احتياجه الحجابة وهو بحجر اليمامة حين بعث غلامه ليحضر له شيخاً يقوم بهذه العملية، فلما أبطل الغلام عنه قال (الحرث):

«فزعم أن الشيخ أشغل من ذات اللحين، وفى حرب
كحرب حنين» (٢٢)

(٢٢) للحريزى - مقامات الحريزى - ص ٥٤٢ .

وهذا المثل يضرب لكثير الأشغال، وذلت اللحين هى امرأة من تيم الله بن ثعلبة، كانت قد حضرت سوق عكاظ ومعها وعاءان من السمن، فاستخلى بها (خوات بن جبير الأنصارى) لبيتاعهما منها، ففتح أحدهما، وذلقه، ودفعه إليها، فأخذته بإحدى يديها، ثم فتح الآخر، وذلقه، ودفعه إليها، فأمسكته بيدها الأخرى، ثم غشيتها مامساً معها الجنس، وهى لا تقدر على الدفع عن نفسها لحرمها على حفظ فم الرعاء بن قلا يسكباً من السمن لبخلها، ومع هذا صحت بشرفها وفطنت فيه خوفاً على منبايع السمن من الزقين..» (٢٣)

(٢٣) شرح مقامات الحريزى - ص ٥٥٦ .

وفى المقامة ذاتها، ذكر (الحريزى) مثلاً استخدمه فى موقف بيان عدم جدوى اقتناع الحمام بتأجيله أخذ أجره من الحجابة لحين ميمرة طالب الحجابة بسبب فقره وعدم يساره وسعته.

قال (الحريزى) على لسان الحمام لطالب الحجابة:

«... فلا تضرب فى حديد يارد، ولا تطلب ما لست
له بولجده» (٢٤)

(٢٤) للحريزى - مقامات الحريزى - ص ٥٤٧ .

والضرب فى الحديد البارد هو مثل يضرب لمن يطمع فى غير مصلح، وقد بدأ قال للشاعر مستخدماً هذا المثل:

يا خادع البخلاء عن أموالهم

يهيات تضرب فى حديد يارد

وأشد (المبرد) قالاً:

يهيات تضرب فى حديد يارد

إن كنت تطمع فى نوال سعيد (٢٥)

(٢٥) شرح مقامات الحريزى - ص ٥٤٧ .

وقال (الحريزى) على لسان فتى يريد الحجابة فى المقامة ذاتها مظهراً الضيق والضعف بالحجاء للفرثار المطالب بالنقد من قبل أن يقوم بالحجابة له:

«أف لك من صواغ باللسان، وواغ عن الإحسان، تأمر
بالبر، وتغنى عقوق الهن» (٢٦)

(٢٦) للحريزى - مقامات الحريزى - ص ٥٤٩ .

وفى المثل «أعق من الهرة» لأنها تأكل أولادها. وفى معنى هذا المثل العربى قال الشاعر:

أما ترى الدهر وهذا النورى

كهرة تأكل أولادها^(٢٧)

(٢٧) للحريزى - مقامات الحريزى - ص

٥٤٩ .

وفى المقامة التاسعة والأربعين «السامانية» ذكر (الحريزى) عبارة تشبيهية مأخوذة عن مثل عريى قديم، وذلك عند وصية (أبى زيد السروجى) لابله بعدم ترك حرفة الكنية والشحاذة واستخلاف الابن له قائلا:

«ومثلك لا يقرع له عصا، ولا ينهب بطرق
الحصا»^(٢٨)

(٢٨) مقامات الحريزى - ص ٥٧٠ .

والمثل العربى القديم يقول: «لا يقرع له العصا، ولا يقلقل له الحصا»، وهو مثل يضرب للمعذب المعذب.

وأول من قرعت له هو (عامر بن الظرب العدوانى)، وكان من حكماء العرب، وهو المعروف باسم (ذى الإصبع العدوانى). فقد كان فى حذالة سنة يحكم بالحق، فلما أسن اجنل أمره ذل، فشكا الناس منه ذلك، ولم يقدر أحد أن ينهبه. وكانت له ابنة عاقلة، فلما بلغها ذلك لامته، فقال لها: «كرنى قريباً منى، فإذا أنكرت منى شيكاً فاضربى لى بالعصا لأسمع فأرجع عن القطأ». وفى هذا المعنى يقول الشاعر:

لذى العلم قبل اليوم ما تفرع العصا

وما علم الإنسان إلا ليعلمها

أى لا يحتاج فى الأمور المهمة إلى تنبيه غيره له. وكانت العرب إذا أرادوا اختبار الرجل فى مدى صلاحيته للسفر والتفارت تركوه حتى ينام، ثم يأخذ رجل حصاة، فيرمى بها إلى جانبه، فإن التبيه وتقوا به، وعلموا أنه أهل لذلك، وإلا تركوه إن كان على خلاف ذلك. وقيل إن ترك الحصا ضرب من التكهن، وذلك بأن يأخذ الكاهن حصيات، فيضرب بها الأرض، ثم يظفر فيها، فيخبر بالمغيبات.

واستخدم (الحريزى) المثل «ولو كان فى عصاى سير» وذلك فى المقامة العشرين «الفارقة»، حين أظهر بطل مقامات الحريزى (أبى زيد السروجى) أنه تمنيق إمكاناته عن احتياجه التى تتطلب نقوداً للتكفين ميت مزعوم قائلا:

«يا نجمة الرؤاد، وقدوة الأجواد، والله ما نطقت ببهتان،
ولا أخبرتك إلا عن عيان، ولو كان فى عصاى سير،
ولغيمى حظير، لاسألت بما دعوتكم إليه، ولما وقتت
موقف الدال عليه»^(٢٩)

(٢٩) الحريزى - مقامات الحريزى - ص

١٩٥ .

ومن الشعر الذى قيل فى معنى هذا المثل، قول الشاعر:

يا ليت من همة وخسير

لو كان لى فى عصاى سير

صبراً على النائبات صبراً

ما يصنع الله فهو خير

فمن قليل بدا كئيب

(٣٠) الفرطى - شرح مقامات الحريزى

ص ٤١٣ .

كم مطر بدوه مَطْنَسِر^(٣٠)

واستخدم (الحريزي) العبارة «وزردني نظرة من ذي علق»، ففي الأمثال العربية «نظرة من ذي علق» أي من ذي هوى قد علق قلبه بمن يهواه، وهو مثل يضرب لمن ينظر بود في أمر. (٣١)

(٣١) الحريزي- شرح مقامات الحريزي
- ص ١٩٢- ج ٤.

(ب) انعكاس العادات الشعبية العربية في المقامات

تعكس مقامات (الحريزي) الكثير من العادات الشعبية العربية، مما يعطي صورة واضحة لتلك العادات العربية التي ربما قد تكون اختفت مع مرور الأيام، أو ربما نجد لها بعض البقايا ما زالت موجودة ومستمرة حتى الآن. ففي المقامة الثانية «الطوانية» عادة من عادات العرب الشعبية، خاصة عندما يكبر الغلام الصغير ويصل إلى سن البلوغ. يقول (الحريزي) على لسان راويه (الحرث بن همام):

«كلت منذ ميّطت على التمام، وتيّطت بي
التمام بأن أحشى معان الأدب، وأنضى إليه
ركايب الطلب.» (٣٢)

(٣٢) الحريزي- مقامات الحريزي- ص ١٧.

ورامطة التمام عن الصبي هي عملية إزالة الأحرار والتعويذات السحرية ورفعها عن علقه، وأُلبس العمامة والأزار، وقُد السيف، وهذه العملية تدل دلالة واضحة على الوصول إلى سن البلوغ والكبر.

ومن العادات الشعبية العربية عادة زيارة القبور، ويبرز (الحريزي) هذه العادة في مقامته الحادية عشرة «الساوية» عند زيارة راوي المقامة (الحرث بن همام) لبلدة «ساوة» التي تقع بين «الرى» و«همذان».

فيقل المقامة (أبو زيد السروجي) يلعب دور الراصة أمام جمع من الناس وقفاً على قبر مدفون لدش في طريق صاحبه إلى الدفن والرقاد الأخير، وهو يقرم بلومهم على انصرافهم وأعراسهم عن تعديد الدواب، وتحرّق التوالك. (٣٣)

(٣٣) الحريزي- مقامات الحريزي- ص ٩٩.

والمقامة الثانية والأربعون «النجراتية» تشير إلى نوع من المراوح الشعبية وتليفتها اجتلاب الريح البارد الرطب، وتسمى باسم «مروحة الخيش»، وهذا النوع من المراوح يصنع من ثياب خشلة من الكتان، تستعمل في العراق، وتكون شبه شراع السفينة، حيث تعلّق في سقف البيت، ويعمل لها حبل منها تجرّ به، وتبل بالماء، وترش بماء الورد، فإذا أراد الرجل النوم جذب حبلها إليه، فيهب منها نسيم بارد طيب يذهب أذى الحر، ويستطاب معه النوم.

و(الحريزي) حينما يصف هذه المروحة فإنما يصفها ملفّزاً بأبيات شعرية قائلاً:

وجارية في سيرها مشمعة

ولكن على إثر المسير قفلوها

لها سائق من جتسها يستحثها

على أنه في الاحتاثات رسلها

تري في أوان القيط تنظف بالندى

ويبدو إذا وأى المصيف قحولها (٣٤)

(٣٤) الحريزي- مقامات الحريزي- ص ٤٦٤.

المروحة يصفها (الحريزي) بأنها كالجارية تجريها كلما أرسلت، وهي تسرع المسير في نشاط، وترجع على السمار نفسه، ويسوقها حبل من مادتها من الكتان وهو الذي تد به،

ويقوم باستعمالها كلما أبطأت كقرين ملازم لها، وهى فى وقت الحر الشديد تتساقط منها قطرات الماء، ويظهر إذا ما معنى زمن الصيف جفافها وتيبسها.

ومن الصادات الشعبية العربية التى تمكسها مقامات (الحريرى) عادة الابتهاج فى الأعراس، بما فى ذلك الأكلات الشعبية التى تجهز فى مثل هذه المناسبات.

هذه العادة نجدها فى المقامة الثلاثين «الصورية»؛ فالأذن الشرعى يقرم بإلقاء خطبة قصيرة بين المدعويين يبين فيها مزايا الزواج فى الحفاظ على كرامة الفريضة من الابتذال والامتهان، ويمجد أن ينتهى منها بالدعاء للحاضرين بكثرة النسل ومباركة الزيجة، تتساقط وتتناثر هنا وهناك الدراهم والفاكهة من حولهم ابتهاجاً بالعرس، وتعبيراً عن مظاهر الفرح العارمة فيما بينهم جميعاً. يقول (الحريرى) مظهر ذلك السرف الذى ما زالت موجودة له طبيعته العربية فيما يبلنا فى الأفراح والأعراس العربية:

فلما فرغ الشيخ من خطبته، وأبرم للختن عقد

خطبته، تتساقط من النثار ما استغرق حد

الإكثار، وأغرى الشيخ بالإيثار. (٣٥)

(٣٥) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥١٩.

أما أشرية مناسبات الزواج وألمعمتها، فالمقامة ذاتها تخبرنا بأن أحد مكوناتها هو (حلواء السمات) و (اللساق)؛ وهو نوع من الشراب، وكذلك (الوراق)؛ وهو فى الغالب لن يخرج عن أن يكون هو الوراق المعروف لدينا الآن.

والمقامة التاسعة والعشرون «الواسطية» تخبرنا بأن الدعاء للعريس أو للعريس كان هو العبارة التى ما زالت مأثورة لدينا حتى الآن، وهى «بالرفاء والبنين» (٣٦).

(٣٦) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٣٥٥.

وتعكس مقامات (الحريرى) عادة من عادات العشق عند العرب فى غاية من الأهمية، ألا وهى اقتناء الدمى للسلوان عن بعد الحببية. ففى هذه العادة يقول (الحريرى) فى مقامته الخامسة والأربعين «الرميلية» وذلك على لسان بطل مقامات الحريرى (أبى زيد السروجى) مدافعاً عن نفسه أمام قاضى الرملة الذى شكته عنده زوجته بسبب هجره لها بلا سبب معروف:

فمضى نيا الدهر هجرت الدمى

هجران على آخر حذره

وملت عن حرى لا رغبة

عنه ولكن أتقى بذره (٣٧)

(٣٧) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥١٦.

فيظل المقامة يبين للتقاضى مقدار هجره للدمى بسبب عدم يساره وعدم غناه هجران إنسان عفيف، فهو غير هذا النوع من الناس العشاق الذين إذا غلب عليهم عشقهم ذهبوا إلى أحد الأماكن التى تباع فيها صور تماثيل المعبوية لتكون الصورة سلواه عن بعد هذه المعبوية. (٣٨)

(٣٨) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥١٦.

وهذه الصورة، نجد شبيهاً لها فى إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة» وهى «حكاية سيف الملوك» ويدعى الجمال، حيث يشق (سيف الملوك) صورة فتاة جميلة منقوشة بالذهب على البطانة الداخلية لقياء أو «نخمة من الخيام» (٣٩).

(٣٩) ألف ليلة وليلة - ص ٢٧٩ ج ٣ - مكتبة ومطبعة محمد طى صبيح بالأزهر - القاهرة.

(ج) انعكاس المعتقدات الشعبية العربية في المقامات

على الرغم من انعكاس تأثير الدين الإسلامي الواضح على متن مقامات (الحريري) إلا أننا نجد تأثيراً واضحاً لبعض المعتقدات الشعبية العربية عليها.

من ذلك ما تمكسه المقامة الثالثة عشرة «البنادية» من معتقدات شعبية عربية ممزجة بالأمثال، ففي هذه المقامة يقول (الحريري) على لسان امرأة مكيدة تشخذ، معبرة عن حالها البائس بالشعر:

إذا دعيا القانت في ليلة

مولاه نادوه بدمع يفيض

يا رازق الغناب في عشه

وجابر العظم الكسير المهيض^(٤٠)

(٤٠) الحريري - مقامات الحريري - ص ١٢٤ .

والمقصود برازق الغناب هو الله سبحانه وتعالى، والغناب هو فرخ الغراب، قالت عنه العرب إنه إذا خرج فرخ الغراب من البيضة فإنه يخرج أبيض الزغب، فيراه الذكر، فيسترب، فيضرب أثناءه، وينقرها حتى تفر طائفة، فيطير خلفها ويتركها، فيفتح فاه عدد الجوع، فيرسل الله ذباباً يدخل في فيه، فيكون هذا الذباب غذاءه، ثم بعد سبعة أيام يسود ريشه، فيرجعه أبواه إليهما، ويكملان تربيته، ويقال إن دعاء «يا رازق الغناب» هو من أدعية دارد - عليه السلام - وهو دعاء شبيه بدعاء العامة عندما تدعو الله قائلة «يا رازق الدودة في قلب المجر».

أما المقامة التاسعة والثلاثون «العمانية»، فهي تمكس معتقداً شعبياً عربياً هاماً، ألا وهو الاعتقاد في قوة فعل الأحراز والتمايم والعزائم، خاصة تلك النوعية التي تستخدمها العامة للإنجاب بعد طول غياب...!!

والتعاويذ، في هذه المقامة، يستخدمهما (الحريري) في موقفين اثنين:

الموقف الأول: حينما هرع بطل المقامة (أبو زيد السروجي) إلى مجموعة من راكبي الغلائك بالبحر متوجهين إلى «عمان» ليركب معهم، ومن ثم، يقوم بعرض تعويذة عليهم، أطلق عليها اسم «حزق السفن»، وذلك للنجاة من مهالك البحار وأخطارها عند الأسفار. يقول (الحريري) على لسان راوي المقامة (الحريث بن همام) واصفاً (أبا زيد السروجي) حين شرع يبين لهؤلاء المسافرين على متن الفلك جودة بضاعته من التعاويذ:

«قال: أعوذ بمالك الملك من مسالك الهلك، ثم قال: إنا رؤينا في الأخبار المتقولة عن الأحبار، أن الله تعالى ما أخذ على الجهال أن يتعلموا، حتى أخذ على العلماء أن يعلموا، وإن معى نعوذة عن الأنبياء عن الأنبياء مأخوذة، وعندي لكم نصيحة، براهيتها صحيحة، وما وسعني الكتان، ولا من خيمي الحرمان، فتدبروا القول وتفهّموا، واعملوا بما تعلمون وعلموا...»^(٤١)



(٤١) الحريري - مقامات الحريري - ص ٤٢٧ .

ويأتي هذا الجزء الهام من المقامة ليبين لنا كيف يقوم صاحب أو بائع أو مروج التعاويذ في ترويج بضاعته أولاً، وكيف يقنع بها جمهوره، فينكالب هذا الجمهور عليها ويشترئها منه، بعد اقتناعه التام بأهميتها وضرورتها له.

فالدخول إلى صلل الجمهور يأتي من النفاذ له من خلال استخدام العبارات أو الآيات القرآنية التي تعض على الصعود، لذلك نجد أن (أبا زيد السروجي) يتعمد بالله من المهالك، والمسافرون بحرًا - بالقطع - هم أكثر الناس إقبالاً على طريق تحفة هذه المهالك، مما يثبت في روعهم أنهم في أشد الحاجة إلى ما يقول، من أجل الحماية من المهالك والأخطار التي قد يتعرضون لها وهم في عرض البحر.

ثم يدعى (أبو زيد السروجي) أمام جمهوره من راكبي فلك البحر أن ما سوف يتناوله من حديث إنما هو من قيل العلم والعلماء. إذاً، لا مجال للدجل فيما يدعيه من أقاويل، بل يتقدم خطوات وخطوات أكثر، فيدعي أن التعويذة التي يحملها معه هي وصفة شافية مأخوذة عن الأنبياء الصالحين، وبذا، تقرب المسافات أكثر وأكثر لأقدام هذا الجمهور من الوقوع في شرك ما يدعيه من أقاويل وأحاديث وخل ومين.

ثم تأتي اللحظة الحاسمة التي يكشف (أبو زيد السروجي) فيها عن بضاعته عددًا، يقول (الحريزي) على لسان الراوي (العرث بن همام):

«ثم صاح صيحة المباحي، وقال: أتدرون ما هي؟
هي والله حرز السفر عند مسيرهم في البحر،
والجنة من الغم إذا جاش موج اليم، وبها
استعصم نوح من الطوفان، ولجا ومن نعمة من
الحيوان، على ما صدعت به آي القرآن، ثم قرأ
بعد أساطير تلاها، وزخارف جلاها، وقال:
اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها، ثم تنفس
تنفس المغمرين، أو عباد الله المكرمين،» (٤٧)

(٤٧) الحريزي - مقامات الحريزي - ص ٤٢٨.



والموقف الآخر: حينما عصفت الرياح براكبي المركب ولجأ الجميع إلى جزيرة بها ملك محزون بسبب إنه لم يحبب من زوجته التي سقط حملها، بعد أن نذرت الذنور، وأحصيت الأيام والشهور، وصيغ طرق قضى أو ذهبي - وفقًا للعادات الشعبية لأهل الجزيرة - لكي يوضع في علق المولود مصحوبًا بنجاح أو شبه عصابة مزينة بالجواهر، إلا أنه تعذر مخاض الولادة.

حيال هذا الموقف، يتقدم (أبو زيد السروجي) ليعرض طرق اللجاة، بما أطلق عليه اسم «عزيمة الطلق»، مدعيًا أنها انتشر سمعها وصيتها في الشرق.

يروي رأى المقامة مشيرًا إلى مكونات هذه العزيمة التي هرع (أبو زيد السروجي) إلى استحضارها أمام ملك الجزيرة، فيقول:

«فاستحضر قلماً مبركاً، وزيداً بحرياً، وزعفراناً قد
ديف في ماء ورد نظيف. فما إن رجع النفس
حتى أحضر ما التمس، فمسجد أبو زيد وعطر،
وسج واستغفر، وأبعد الحاضرين ونقر، ثم أخذ
القلم واستحضر، وكتب على الزيد بالزعفر:

أي هذا الجنين إني نصيحه

لك والنصح من شروط الدين

أنت مستعصم بكن كنين
 وقرار من السكون مكين
 ما ترى فيه من إل
 في مسداج ولا عدو ميين
 فممتى ما برزت منه تحو
 لت إلى منزل الأذى والهون
 وتراءى لك الشقاء الذي تلد
 على قستبكي له بدمع هتون
 فاستدم عيشك الرغيد وحاذر
 أن تبيع المحقوق بالمظنون
 واحترس من مخادع لك يرق
 بك ليلتك في العذاب المهين
 ولعمري، لقد نصحت ولكن
 كم نصيح مشبه بظنين
 ثم إنه طمس المكتوب على غللة، وتقل عليه
 مائة تلفة وشذ الزيد في خرقة حرير، بعد ما
 ضمها بعبير، وأمر بتعليقها على فخذ
 الماخص، وأن لا تعلق بأيذ حائض،^(٤٣)



(٤٣) الحريري - مقامات الحريري - ص ٤٣٣.

هذه العزيمة التي أتت بنتيجة إيجابية سريعة في نزول المولود المتعسر الولادة، لم
 يعطنا (الحريري) - في مقامات الحريري - سبباً مقنعاً لنجاحها في تسهيلها، «واندلاق
 شخص المولود» - وفق تعبير (الحريري) نفسه.

(د) الألفاز أو الأَحجية

تشكل الألفاز ركناً هاماً في ثقافة الآداب الشعبية العربية بصفة عامة، ولهذا لم يستطع
 (الحريري) أن يغفل أهميتها في مقامات الحريري، فأورد بها تسع مقامات مختلفة، هي:
 «المقامة الثامنة» «المعريّة»، «المقامة الخامسة» عشرة «الفرضية»، «المقامة التاسعة» عشرة
 «الاصببية»، «المقامة الرابعة» والعشرين «القطيعة أو النحرية»، «المقامة الثانية» والثلاثين
 «الطبيبة أو الحربية»، «المقامة الخامسة» والثلاثين «الشيرازية»، «المقامة السادسة» والثلاثين
 «المطوية»، «المقامة الثانية» والأربعين «النجرانية»، «المقامة الرابعة» والأربعين «الشطوبة أو
 للفرزية».

ويعتبر (سفوت كمال) في كتابه «مخجل لدراسة الفولكلور الكويتي» أن الألفاز التي
 وردت في مقامات الحريري «نموذج رائع لهذا النوع من الألفاز والأحجى»^(٤٤)
 كما يشير (محمد رجب النجار) في كتابه «معجم الألفاز الشعبية في الكويت» إلى
 تجرية (الحريري) مع الألفاز باعتبارها تجربة منفردة، فيقول عنها:

(٤٤) سفوت كمال - مخجل لدراسة
 الفولكلور الكويتي - ص ٢١٧ - وزارة
 الإعلام - الكويت - للطبعة الثانية -
 ١٩٧٣.

«ربما كانت تجربة الحريري في مقامات الحريري
اللفظية التسع، جذيرة بالتقوية، إذ تراه أقرد كل
مقامة منها لنوع- يعينه من الألفاظ والمعجمات،
كالألفاظ المعنوية والملاحن والكنايات، والألفاظ
اللفظية أو المحاجاة، وهو نوع اخترعه الحريري،
وتفرد به برغم كثرة مثله، ويعرف أيضاً باسم
أنشاز المباشرة، والألفاظ النحوية والفرضية
والفقهية.. إلخ. وقد ضرب الحريري يسلم وأفر
فيها جميعاً، من حيث الإبداع، أو من حيث
التصنيف، حيث أخذ- دون تناقض- في بعضها
بالتصنيف الموضوعي، وفي بعضها الآخر
بالتصنيف البنائي،^(٤٥)

ووضع الألفاظ أو الأحياء عند (الحريري) له شروط كما يقول في إحدى مقامات
الحريري.

ففي المقامة السادسة والثلاثين المطلوبة، يقول (الحريري) مبيناً شروط الأحياء
والألفاظ وحدودها التي يجب الحفاظ عليها لكي يصبح ذاتاً قيمة أدبية وفكرية حقيقية:

«اعلموا يا ذوي الشرائع الأدبية، والشمول
الذهبية، أن وضع الأحياء، لامتحان الأهمية،
واستخراج القيمة الخفية، وشروطها أن تكون ذات
مماثلة حقيقية، وألفاظ معنوية، ولطيفة أدبية،
سميت نافت هذا النمط، ضاهت السقط، ولم
تدخل السقط،^(٤٦)

وقد حافظ (الحريري) على هذه الشروط والحدود في ألفاظه وأحاجيه محافظة تامة فجاءت
ألفاظه مثلاً جيداً لجودة السبك، ونموذجاً حياً يتبع به تيار التراث العربي أينما ومتى كان.

والألفاظ عند (الحريري) تأخذ أنماطاً وأشكالاً غير مألوقة، منها:

أولاً - ألفاظ على هيئة كنايات

وهذا النموذج من الألفاظ التي على هيئة كنايات، نجده في المقامة الثامنة (المعربة،
والمقامة التاسعة عشرة «النصيبية»، والمقامة الثلاثين «الطليبية»، والمقامة الخامسة
والثلاثين «الشيرازية»، والمقامة الرابعة والأربعين «الشعرية» الثلاثي تلعب فيها الكنايات
دورها الكبير بوصفها كألفاظ وأحاج.

والكناية في المقامة الأولى تأخذ طابعاً درامياً من نسيج (الحريري) في مقاماته؛
فصاحب المقامات على خلاف بقية المقامات الملتفة بنسج موفقاً درامياً بين (أبي زيد
السروجي) وأبيه من ناحية وقاضى «عرة النعمان» من ناحية أخرى،

والموقف يبدو أنه اغتصاب فتاة لأبي زيد السروجي من قبل أحد الفتيان، غير أن
الكناية التي لم يستطع القاضى أن يحل لغزها جعلته يفرم مبلغاً من المال لفض الاشتباك
بين المتخاصمين، ولم يعرف أن المقصود هو أن الفتى استعار إبرة ليرف بها فاستخدمها
استخداماً سيئاً...!

(٤٥) التصنيف الموضوعي: هو تصنيف

يجمع المحتوى الذي تتضمنه الأسئلة
اللفظية، فكانت هناك الألفاظ اللفظية،
والنحوية، والفقهية، والفرائض،
والسرفية، والحكمية، والفلكية، والألفاظ
العصائية (التاريخ الكلاسي، استخراج
المضمّن أو مسائل الإضمار) .. إلخ.
وأقدم مجموعة- فيما يشوب (السيوطي)
المتروفي سنة ٩١١هـ- هي المجموعة
النصورية إلى حكم العرب (الدارث بن
كلثة) في النصير للهاضي، ويعرف باسم
«فتاوى فقيه العرب» وهي منسوبة من
الألفاظ الفقهية. ويروى بكتب الملاحن،
ويكتب «أبيات السعالي»، وقد عُدّها
القدماء من الصفات أو الحائفات
للنورية، وإنهاء الألفاظ العلمية،
للنورية والحرة والفقهية والفرائض.
فهي إذا موضوعية بهذا المعنى.

أما التصنيف البنائي، فقد كان للمرب
للقيام بتصنيفات بنائية، كما ابتداء للفرز
أو معماره الفني كالسلطات المعنوية أو
بموجب تصنيفاتها- انظر د. محمد
رجب النجار- «مفهوم الألفاظ
الشعرية في الحديث»، ص ١١٠، ١١١،
١٢- مركز التراث الشعبي لدول الخليج
الغربية- الدوحة- قطر- ١٩٨٥.

(٤٦) المقامات- مقامات الحريري- ص
٢٩٤.

أما الكنايات التي ذكرت بالمقامة الثانية فيما ذكرنا، وهي المقامة التاسعة عشرة «النصيبية» عند (الحريري)، فقد قام بتقسيمها إلى قسمين:

القسم الأول: وهو ما يكتفى عنه بقلب يكون شقه الأول كلمة «أب».

القسم الآخر: وهو ما يكتفى عنه بقلب يكون شقه الأول كلمة «أم».

وقام (الحريري) بوضع مسميات كثيرة لكلا القسمين السابقين، وإن كانت مسميات القسم الأول - في الحقيقة - تزيد كثيراً عن نظيرتها في القسم الآخر.

القسم الأول: ما يكتفى عنه بقلب يكون شقه الأول كلمة «أب».

يقول (الحريري) ذاكراً طائفة من مسميات القسم الأول بما يكتفى عنه بقلب شقه الأول كلمة «أب» بعد أن رسم موقفاً قام فيه أصحاب (أبي زيد السروجي) بزيارة له لعيادته وهو مريض في بيته:

«... فالتفت أبو زيد إلى شبله، وكان على شاكلته وشكله، وقال: إني لا أخال أبا عمرة، قد أضرم في أحشائهم الجمر، فاستدع أبا جامع، فإنه بشرى كل جائع، وأزفقه بأبي نعيم، الصابر على كل ضيم، ثم عزّز بأبي حبيب، المحبب إلى كل لييب، المقلب بين إحراق وتضبيب، وأهب بأبي لثيف، فحبذا هو من أنيف، وهلم بأبي عون، فما مثله من عون، ولو استحضرنا أبا جميل، لجميل أي تجميل،» (٤٧).



(٤٧) الحريري - مقامات الحريري - ص ١٨٩

هذه المسميات والكنايات تصبح لغزاً للقارئ وحده دون أن تكون ملغزة لمنطقوها في داخل نسيج المقامات، فالولد الصغير ابن (أبي زيد السروجي) لا يستفسر في المقامة عن كنه هذه المسميات أو الكنايات، مما يفهم من الموقف ذاته أن الابن الصغير على دراية وعلم بمعاني هذه المسميات والكنايات، فهو كما يصفه (الحريري) «شبله» وعلى شاكلته، هذا فضلاً عن أن الزوار القادمين لعيادة (أبي زيد السروجي) في مرضه هم كذلك لا يستلهمون عن كنهها بعد أن استمعوا منه إلى مسمياتها المكثاة.

إذاً، فهذه الأنغاز على القارئ وحده أن يميّط عنها اللثام، وذلك ببذل المجهود للبحث عن معانيها اللغوية، سواء أكانت هذه المعاني موجودة في القواميس أم في المعاجم أم في الكتب التي تناولت المقامات الحريرية بالشرح والتوضيح.

فإذا ما عرفنا دلالات هذه المسميات وما تكلفه عنه تزيول على الفور طلسمه اللغز، وبالتالي تحل عقده.

والمعاني اللغوية لهذه الأسماء التي ذكرها (الحريري) في الفقرة السابقة هي على النحو الآتي:

أبو عمرة = الجوع

أبو جامع = الخوان

أبو نعيم = الخبز الحواري المصنوع من الدقيق

أبو حبيب = الجدى من الماعز

أبو ثقيف = الخل

أبو عون = الملح

أبو جميل = البقل

وبمعرفة هذه الشفرة يمكن للقارئ أن يفهم معاني العبارة كاملة.

القسم الآخر: ما يُكنى عنه بقلب يكون شقه الأول كلمة «أم»

هذا القسم ضم مجموعة من الأسماء المكناة بقلب شقه الأول كلمة «أم» والتي ساقها (الحريرى) فى مقامه السابقة على لسان (أبى زيد السروجى) حين قال:

«... وحى هل بأم القرى، المذكورة بكسرى، ولا

تنتناس أم جابر، فكم لها من ذاكر، وناد أم

الفرج، ثم انتك بها ولا حرج» (٤٨)

(٤٨) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ١٩٠

شفرة كنايات كلمات العبارات السابقة هى على النحو الآتى:

أم القرى = السكياج، وهو طعام فيه خل

أم جابر = الهريسة

أم الفرج = الجواذب، وهو طعام يتخذ من سكر

وأرب وحم

فإذا ما فك القارئ الشفرات عرف ما يقصده (أبو زيد السروجى) من حذبه إلى ولده أمام من عاده فى مريضته من الأصحاب.

ويختص (الحريرى) المعضلات، وهى المشكلات التى تعجز علماء الدين وتحتاج إلى فقيها منهم، وذلك لكى تكون محور الأنغاز فى المقامة الثالثة فيما ذكرنا، وهى المقامة الثانية والثلاثين «الطليبية» فيما ذكر (الحريرى) والتي دار حولها التفكير والتدبير فى لغزها فى المدينة المنورة بأرض الحجاز.

وأغلب مقامات الأنغاز عند (الحريرى) يقوم فيها بطل المقامات (أبو زيد السروجى) بسؤال من يتصدى لحل اللغز المطروح، أما فى هذه المقامة فهو الذى يسأل، ومن ثم، فعليه أن يجيب.

والأنغاز هذه المقامة دينية فقهية، وتحتاج إلى فهم راع بأصول الدين والشرع والمواثيق الشرعية، وهى مصاغة على موال الكنايات.

فمن توضحاً ثم لمس ظهر نلته انتقص وضروه بطله لأن النحل ليس المقصود به الهذام المعروف بالمداس، وإنما يكتفى به عن الزوجة، ولذا وجب الوضوء.

ومن توضحاً وأتكأ البرد طليه أن يجدد الوضوء، لأن التقصود بالبرد هو النوم، ومن توضحاً لا يجب أن يمسح أنثيه، لأن المقصود بالأنثيين هنا هما الخصيتان وليس الأذنين.

وإذا كان السؤال عن جواز الوضوء مما يقذفه الشبان، فتكون الإجابة بالقطع بجوز لأن المقصود بالشبان هو جمع ثعب، وهو مسيل الرادى، وهكذا تسيير بقية الأنغاز المكناة وكذلك حللها. (٤٩)

(٤٩) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٢٣٨

أما الرابعة فيما ذكرنا وهي المقامة الخامسة والثلاثون في تقسيم (الحريري) نفسه، فقد تحورت حول كناية واحدة فقط، لكنها أعييت الجميع عن حلها، وهو أمر طبيعي في مثل هذه النوعية من المقامات، خاصة، إذا كان من وراء تصعيب الحل واستغلاقه خدعة ذات نفع مادي يعود على جيب (أبي زيد السروجي) بعائد أو على خُرْجِه بعتية من العطار، ويكون قد هرب بها من أمام وجوه من خدعهم بالغازه المصنقة...!!

والمسألة الملغزة التي لجأ إليها (أبو زيد السروجي) خاطباً لكي يجمع مالا من بعض أهالي «شيران»، قام بنظمها في عدة أبيات، وهذه الأبيات لها معان ظاهرة للعيان، كما أن لها معان أخرى خافية، لا تؤخذ من أول وهلة في الخاطر أو الحسبان، ونظمها جاء على النحو الآتي:

استغفر الله وأهتولهُ

من فرطات أنقلت ظهريه

يا قوم كم من عاتق عانم

ممدوحة الأوصاف في الأندية

قتلتها لا أتقى وارثا

يطلب متى قنوداً أو دية

وكلما استذنبت في قتلها

أحلت بالذنب على الأقضية

ولم تزل نفسى في غيها

وقتلها الأبقار مستشرية

حتى تهانى الشيب لما بدا

في مطرقى عن تكلم المعصية

فلم أرق مذ شاب قنودى دماً

من عاتق يوماً ولا مصيبة

وها أنا الآن على ما يرى

متى ومن حرفتى المكديّة

أربأً يكرّ طال تعنيسها

وحجّبتها حتى عن الأهوية

وهى على التعنيس مخطوبة

كخطبة الغانية المغنّية

وليس يكفينى لتجهيزها

على الرضا بالدون إلا مية



والبيد لا توحي على درهم
والأرض قفر والسماء مصحبة
فهل معين لي على نقلها
مصحوبة بالقينة الملهية
فيفعل الهم بصابونة
والقلب من أفكاره المضنية
ويقتنى منى الثناء الذي
تضوع رياه مع الأدعية^(٥٠)

(٥٠) الحريري - مقامات الحريري - ص
٣٨٧ .

المسألة إنك، تدور أن (أبا زيد السروجي) قد قتل ابنة له صارت عانساً بغير زواج في أيام
شبابه، واليوم بعد أن شاب شعره تاب عن فعل ذلك، أمام ابنة له أخرى وصلت إلى سن
العنوسة، وهو لا يكتفيه لتجهيزها إلا مائة دينار بأسعار ذلك الزمان حتى يتم زواجها...
المسألة الملغزة لا يستطيع أحد من أهل شيراز، أن يحلها، فيبادر للجمع السعيد إلى
منح (أبي زيد السروجي) العطايا والبهيات حتى يمان على تحمل مصاعب الزمان...
غير أن المسألة ليست على مثل هذه الشاكلة التي فهمها أهل شيراز، فملحوا، وأعطوا
بغير أن يفهموا...
يفك (أبو زيد السروجي) اللغز للراوى وحدهما شارحاً بالشعر أبعاد الموقف الحقيقي،
فيقول:

قتل مثلى يا صاح مزج المدام
ليس قتلى بلهضم أو حسمام
والتي عُنِسَتْ هي البكر بنت الـ
كرم لا البكر من بنات الكرام
ولتجهيزها إلى الكأس والطا
من قيامي الذي ترى ومقامي
فتلهم ما قلته وتحكم
في التفاضل إن شئت أو في الملام^(٥١)

(٥١) الحريري - مقامات الحريري - ص
٣٨٩ .

هذا، نَفَك كُلُّ الطلام، فلا قل حدث لعانس أو لغير عانس، وكل ما هنالك أن (أبا زيد
السروجي) مزج الخمر المعتقة بالماه حيلما أفصح عن أنه قتل عانساً، وأنه يريد مائة دينار
لتجهيز عانس أخرى سيشرحها...
اللفظ بما يطوى عليه - في هذه المرة - من كناية فيه جانب كبير من المفارقة والإغراق
في الإضحاك، وهذا يرجع لكون أن فيه جانباً كبيراً من أخبار الحمقى والمغفلين،
إذا شئت استعارة اسم كتاب (ابن الجوزي) مع تقديمنا الاعتذار كل الاعتذار لأهل شيراز،
في العصر العباسي...!!!

والمقامة الأخيرة في الألفاظ التي على هيئة كتابات، وهي «الشوية» تتناول أمثلة عديدة من الكتابات، منها «بول العجوز»، وهي كتابة عن لبن البقرة، و«الفرقة» كتابة عن القطعة من الجراد، و«القادر» كتابة عن الطباخ في القدر، وغيرها كثير كثير.

ثانياً - ألفاظ على هيئة مسائل نحوية

وأبرز مثال لهذه الألفاظ، التي على هيئة مسائل نحوية، نجده في المقامة الرابعة والعشرين «القطيعة»؛ ففي هذه المقامة يثار جدل بين الحاضرين ممن استمعوا إلى بيت من الشعر غناه مغن بينهم ضمن أغنية يقول فيها:

فإن (وصلاً) أُلْدَ به (فوصلاً)

وإن صَرَمًا فصرم كالطلاق (٥٢)

أمام صدر هذا البيت الشعري انقسمت وتشعبت آراء الحاضرين في المجلس حول العلة في نصب كلمة (وصل) الأولى ورفع الأخرى في نهايته، فقالت فرقة: رفعهما هو الصواب، وقالت طائفة: لا يجوز فيهما إلا الانصباب، واستدبرهم على آخرين الجواب فلم يعرف أحد من هؤلاء أو هؤلاء أين الصواب!!

وحيال حيرة الصغارين، وتضارب أجوبة المتبارين، يأتي (العريري) على لسان (أبي زيد السروجي) بتفسير نحوي لهذا الشطر من البيت الذي حاروا فيه أجمعين...!!!

فصدر البيت الأخير من الأغنية الذي هو: فإن وصلاً أُلْدَ به فوصلاً، ما هو إلا شبيه بالقول «الدمع مجزئ يعمله إن خيراً فخير وإن شراً فشر»، وهذه المسألة أودعها (سيبويه) كتابه في النحو، وقام فيه بتجويد إعرابها أربعة أوجه: إحداهما وهو أجودها أن نصب خيراً الأول ورفعه الثاني، وينصب شراً الأول ورفعه الثاني، ويكون تقديره «إن كان عمله خيراً فجزاؤه خير وإن كان عمله شراً فجزاؤه شر»، فنصب الأول على أنه خبر كان، ورفعه الثاني على أنه خبر مبتدأ محذوف. وقد حذفت في هذا الوجه كان واسمها لدلالة حرف الشرط الذي هو (إن) على تقديرهما، وحذف أيضاً المبتدأ لدلالة الفاء التي هي جواب الشرط عليه لأنه كثير ما يقع بعدها، والوجه الثاني أن نصبهما جميعاً، ويكون تقدير الكلام «إن كان عمله خيراً فهو يجرى خيراً، وإن كان عمله شراً فهو يجرى شراً»، فينصب الأول على أنه خبر كان، وينصب الثاني نصب المفعول به، والوجه الثالث أن نرفعهما جميعاً، ويكون تقدير الكلام «إن كان في عمله خير فجزاؤه خير»، فيرفع خبر الأول على أنه اسم كان، ويرفع خبر الثاني على ما بين في شرح الوجه الأول. وقد يجوز أن يرفع خبر الأول على أنه فاعل كان، ونجعل كان المقدرة هنا هي التامة التي تأتي بمعنى حدث ووقع، فلا نحتاج إلى خبر كقوله تعالى: «وإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة»، ويكون التقدير في المسألة «إن كان خير فجزاؤه خير» أي إن حدث خير فجزاؤه خير. والوجه الرابع، وهو أضعفها أن نرفع الأولى على ما تقدم شرحه في الوجه الثالث، وننصب الثاني على ما بين ذكره في الوجه الثاني، ويكون التقدير «إن كان في عمله خير فهو يجرى خيراً»، وعلى حسب هذا التقدير والمقدورات المحذوفات فيه يجرى إعراب البيت الذي تغلّى المطرب به.

ثالثاً: ألفاظ على هيئة مسائل شرعية

وأبرز مثال على هذا النوع من الألفاظ، نجده في المقامة الخامسة عشرة «الفرسية»، فاللغز يطرح بالشعر في مسألة خاصة بالميراث. يقول هذا اللغز:



(٥٢) الحريري - مقامات الحريري - ص ٣٣٩ .

رجل مات عن أخ مسلم حر
 تلقى من أمه وأبيه
 وله زوجة لها أيها الحب
 بر أخ خالص بلا تمويه
 فحوت فرضها وحاز أخوها
 ما تبقى بالإرث دون أخيه
 فاشغلنا بالجواب عما سألنا

(٥٣) الحريري - مقامات الحريري - ص
 ١٤٢

فهو نص لا خلف يوجد فيه^(٥٣)
 وكما أتى اللغز بالشعر يأتي العمل بالشعر كذلك. والعمل يأتي على هيئة:
 قل لمن يلفز المسائل إني
 كاشف سرها الذي تخفيه
 إن ذا الميت الذي قُدِّم الشر
 ع أخصا عرسه على ابن أبيه
 رجل زوج ابنه عن رضاه
 بحمالة له ولا غرو فيه
 ثم مات ابنه وقد علقت منه
 له فجاءت بابه يسر ذويه
 فهو ابن ابنه بغير مرء
 وأخو عرسه بلا تمويه
 وابن الابن الصريح أدنى إلى الـ
 جد وأولى بإرثه من أخيه
 فلذا حين مات أوجب للزو
 جة ثمن الميراث تستوفي فيه
 وحيى ابن ابنه الذي هو في الأص
 ل أخوها من أمها باق فيه
 وتخلي الأخ الشقيق من الإر
 ث وقتلنا بكفرك أن تبعيه
 هاك منى الفتيا التي يحتذيها
 كل قاض يقضى وكل فقيه^(٥٤)

(٥٤) الحريري - مقامات الحريري - ص
 ١٤٦



ونخال أن الألفاظ التي على هيئة مسائل شرعية قليلة نسبياً في مقاماته بالقياس إلى نظيرتها المنكبة أو التي على هيئة مسائل نحوية، وربما كان مرجع هذا إلى اهتمام (الحريري) بإبراز الدواحي الأدبية فيها بصفة عامة.

رابعاً: ألفاظ ذات معانٍ بعيدة مماثلة

هذا النوع من الألفاظ يدور حول معنى من المعاني التي يمهّد لها بمطرومة مسبقة قد تبدو بعيدة عن هذا المعنى، لكن بالتأني يصل الإنسان إليه بعد طول إمعان في التفكير.

وقبل أن يدخل بنا (الحريري) إلى هذا النوع من الألفاظ والأحاجي يضع أمام أعيننا نموذجاً يلتفده للتوضيح.

فمعنى «الكرامات» ليس هو المقصود به جمع كرامة، وإنما المعنى المقصود هو الكرى بمعنى الزوم ومات بمعنى فات، وبذا يكون معنى «الكرامات» المطلوب هو أن موعد الزوم فات. وهذا النوع من الألفاظ والأحاجي سهل الوصول إلى حله، وذلك بتقسيم العبارة إلى قسمين أو أكثر، هذا إذا فطن المتسابق إلى أن المطروح أمامه من لفظ هو عبارة أو جملة وليس كلمة واحدة فقط. (٥٥)

(٥٥) الحريري - مقامات الحريري - ص ٣٩٧.

ويضع (الحريري) في هذه المقامة عشرة ألفاظ مختلفة مصاغة بلغة شعرية، قام بتوحيدها على عشرة من الرجال المتبارين، هي على النحو الآتي :-

١ - إذا كان اللغز هو:

يا من سـمـا بـذكـاء

في الفـصل وارى الزناد

مـاذا يـمـاثل قـولى

جـوع أـمـد بـزاد

فيكون الحل هو: (طوا مبر)

حيث يقابل القسم الأول من الكلمة وهو (طوا) باللفظة الأولى من الجملة وهي (جوع) فلجده مثله في المعنى، ويقابل بالقسم الثاني وهو (مبر) القول (أمد بزاد)، فلجده مثله في المعنى، والمبر هو الإمداد بالزاد، ومبر الرجل: أعطى نفقة وقولاً لحياله.

٢ - وإذا كان اللغز هو:

يا ذا الذى فـماق قـصـلا

ولم يـدعـمـه شـين

مـا مـثل قـول المـحاجـى

ظـهـر أصـابـته عـين

فيكون الحل هو: (مطاعين)

فالمطاع هو الظاهر، وعين الرجل: أصيب بالعين.

٣ - إذا كان اللغز هو:

يا من نـتـسـانـج فـكره

مـثل الدقـسـرد الجـائـزة

ما مثل قولك للذي

حاجيت صادق جائزه

فيكون الحل هو: (الفاصلة)

والنقى هي: صادق، والجائزة هي الصلة، تصل بها من قصدك.

٤ - وإذا كان اللفظ هو:

أيا مسدحيط الغمام

ض من لغز وإضمار

ألا اكشف لي ما مثل

تناول ألف دينار

فيكون الحل هو: (هادية)

وعلى الرغم من أن (الحريزى) لم يفسر هذا المعنى إلا أننا نراه لن يخرج عن أن يكون (ها) بمعنى (هاك) أو (هذه)، وهى تماثل (تناول)، أما (ألف دينار) فهو المقابل المادى للذبة المدفوعة لأهل القنيل.

٥ - وإذا كان اللفظ هو:

يا أيها ذا الأسم

ى أغزو الذكاء المدجلى

ما مثل أهمل حلية

بين هديت وعرجل

فيكون الحل هو: (الفاشية)

وهو اسم لمن يفشى الرجل من الأضياف، ومعنى ألفى هو أبطل مثل أهمل، ومعنى شية: حلية.

٦ - وإذا كان اللفظ هو:

يا من تقصير عن مدا

خطى مجاريه وتمتع

ما مثل قولك للذي

أضنى حاجيك أكفف أكفف

فيكون الحل هو: (مهمه)

(والمهمه) هى الصحراء، ومعنى (مه): أكفف، وتكرارها للتأكيد.

٧ - وإذا كان اللفظ هو:

يا من له فطلة تجألت

ورتيبة فى الذكاء جألت



بين فـمـبـا زلت ذا بـيـان

ما مثل قولى الشقيق أقلت

فيكون الحل هو: (أخطار)

وهى جمع (خطر)، وهو ما يؤدى إلى الهلاك، وإذا ما فصلنا كلمة (أخطار) إلى قسمين
أوجدنا أن الجزء الأول منها وهو (أخ)، وهو بمعنى الشقيق، والجزء الآخر منها هو (طار)
بمعنى (أقلت).

٨ - وإذا كان اللفز هو:

يا من حدائق قـسـمـه

مطلولة الأزهار غـسـمـه

ما مثل قولك للمحبا

جى ذى الحجبى ما اختار قـسـمـه

فيكون الحل هو: (أبارقه)

لأن لفظة (ما اختار) تعادل (أبى) من الإباء والرفض، و(قـسـمـه) تعادل (رقه)، وقد
نطق بها اللبى - من - فقال: هـى الرقة ربع العشر.

٩ - وإذا كان اللفز هو:

يا من يشـار إليه فى الد

قلب الذكى وفى البراعه

أوضح لنا ما مثل قـو

لك للمحاجى دس جماعه

فيكون الحل هو: (طاقية)

لأن لفظة (دس) تعادل فعل الأمر (طم)، و (جماعة) تعادل (فئة) أو (فية).

١٠ - وإذا كان اللفز هو:

يا من له اللـكت البـى

يشجى الخصوم بها وينكت

أنت المـبـين فـسـقـل لـا

ما مثل قولك خالى اسكت

فيكون الحل هو: (خالصة)

لأنه أخذ الكلمة الأولى من العبارة، وهى (خالى) ووضع بدلا منها كلمة (خال) بمعنى
الفارغ، أما (اسكت) فهى بمعنى (صه).

لم يشر (الحريرى) فى مقاماته المفضزة كلها إلى أن قيام (أبى زيد السروجى) بحل
أنغازه أمام سامعيه جاء بلا بمقابل مابدى سوى فى المقامة الثانية والثلاثين والطبيعية،
المسوبة إلى «طبيعة»، وهى المدينة الملورة. ويبدو أن (الحريرى) تخرج من رسم (أبى زيد



السروجي) مكدياً في مدينة الرسول، صلى الله عليه وسلم؛ فالمقام فيها لا يحتمل أن يسج ألقاراً تسخر من أحد، وكذلك فعل في المقامة الرابعة عشرة «السكية»، حيث كان الكندي بلا سخرية نظراً لما تحمله مكانة البلد الحرام عنده من تجلّة، ومرة واحدة فقط هي التي أخذ فيها مقابل ما دياً، ولم يفسر ألقازه لمن أعطوه هذا المقابل المادى، وهي التي جدت في المقامة الرابعة والأربعين «الشخوية». وربما كان هدف (الحريري) من رسمه هذا الموقف هكذا هو الإضحاك والتفكّه، ليس إلا...!

(هـ) المهن والحرف الشعبية العربية

في مقامات (الحريري) نجد نموذجين واضحين للمهن والحرف الشعبية، وهما:-

١ - مهنة بائع الرقاق في التجمعات الشعبية نظير ثَمَنٍ لها، وقد عبّر عنها (الحريري) في المقامة السابعة «البرقعيدية» التي جرت أحداثها في أحد أيام العيد في مدينة «برقعيد» عند قصبة في ديار (بني ربيعة) التي تقع بين مدينة «الموصل» ونصيبين، بالعراق.

أحداث المقامة تدور وسط تجمّع وزحام صلاة العيد حيث حمل بائع الرقاق شبه مخلاة، واستفاد لمجوز، ثم بعد أن دعا أبرز من المخلاة رقاعاً مكتوبة بلفظ شعري، وأعطاها للمجوز لكي توزعها بين اللامعنين. وفي إهدى هذه الرقاق كتب مثلاً:

لقد أصبحت موقوداً

بأوجاع وأوجال

ومنوناً بمقتال

ومحتال ومقتال

وخشوناً من الإخوال

ن قبالي لى لأقلالي

وإعمال من العفا

ن فى تضليع أصمالي

فكم أصلى بأذهمال

وأهمال وترحال

وكم أخطر فى بالي

ولا أخطر فى بال

فليت الدهر لما جا

ر أطفالي أطفالي

فلولا أن أشبهسالي

أغسلالى وأعلالى

لما جهيزت آمالي

إلى آل ولا والى



ولا جـررت أذيالى
على مـحـب إذلالى
فـمـحـرابى أحرى بى
وأسمالى أسمى لى
فهل حر يرى تخلفـ
ف أثقالى بمثقال
ويطفئ حر بلبالى

بصريالى وسـروال(٥٦)

(٥٦) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٦١

وهذه الأبيات الشعرية يظنها من ينصلها من العامة أنها نوع من استقراء الحظ فى مستقبل الأيام إلا أنها تكشف مدى الضنك الذى يعيش فيه كاتب الرقاع، وإن كانت اللغة الشعرية تحمل فى ثناياها طرفة فى المعنى، وجمال فى الصياغة تشد إليها الأذهان، ويتعاطف معها وجدان الإنسان.

٢ - حرفة الحجامَة التى يلجأ إليها البعض للاستشفاء من بعض الأمراض التى تصيب الإنسان، ويطلب منها بعد عمل تشريط له فى بعض مواضع خاصة فى الرأس أو فى القفا، وقد عبر عنها (الحريرى) فى المقامة السابعة والأربعين «الحجرية».

وكانت حرفة «الحجامَة» من أكثر الحرف الشعبية العربية اهتماماً بها عدد (الحريرى) فى مقاماته، وقد جاء ذكر هذه الحرفة الشعبية فى المقامة السابعة والأربعين «الحجرية» بنوع من الاستفاضة دون سائر الحرف الشعبية العربية الأخرى، وهو أمر يرجع لا إلى أهميتها فى البيئة العربية بقدر ما يرجع إلى تقليد (الهمداني) فى إحدى مقامات الحريرى عن الحجامَة، وهى المقامة «الجلوانية».

ومهمة الحجامَة - أساساً - تختص بالعلاج الشعبى بفصد الدم من الرأس، بواسطة عمل تشريط بألة حادة كالفرسى فى مواضع محددة من الرأس أو القفا، وذلك عندما يشعر الإنسان بصداغ ما، كما يقوم الحجام نفسه بالعلاقة كذلك، وهو عمل أصيب إلى عمله، وعما قريب، كان يقوم بعض الحلاقين بتربية ديدان بحرية فى إناء زجاجى، وذلك لى تمص قطرات الدماء النازقة الفاسدة من رأس أو ذقن من يحلق شعر رأسه أو ذقنه.

وفى هذه المقامة، احتاج راويها (الحرث بن همام) إلى الحجامَة، وإن كان سبب هذا الاحتياج وعلة مبهم وغير معروف لمن يقرأ المقامة، فلم يشر (الحريرى) إلى سبب ذلك الاحتياج وعلة.

ومقامة (الحريرى) تنص عن ثلاثة أمور مهمة لهذه الحرفة الشعبية، ولئن كانوا يعملون بها:

أولها: إنها حرفة شعبية كانت رائجة، ومن ثم، كان عليها إقبال فى مجتمعها بشكل ملحوظ؛ فراوى هذه المقامة حين طلب من غلامه إحضار حجام لم يتيسر للغلام تنفيذ ذلك، لذلك قال الراوى:

... فبعثت غلامى لإحضاره، وأرصدت نفسى
لانتظاره، فأبطأ بعد ما انطلق، حتى خلته قد



أبقى أو ركب طبعًا عن طبق، ثم عاد عود
المخلوق مسعاه، إكلً على موله، فقلت له:
ويلك. أبطء فهد وصلود زهد؟، فزعم أن الشيخ
أشغل من ذات التحيين، وفي حرب كحرب حنين،
فعلت المشى إلى حجام، وحررت بين إقدام
وإحجام، (٥٧)

(٥٧) الحريري - مقامات الحريري - ص
٥٤١

فالحجام هنا مشغول لكثرة زبائنه، وهو كأنما في حرب لا توان فيها ولا إبطاء ولا وقت
عنده لكي يصنعه مع أحد دون عائد مادي يعود عليه، ومن ثم، فهو يشدد، ويعتد،
ويرفض أن يحجم غلاماً لا يملك نقوداً لحين ميسرة، ولهذا يكون رد فعل الغلام دعاء على
الشيخ الحجام بيبوار مهلهه الرائجة قائلاً:

فإن يكن سبب تعلتك نفاق صنعتك فرماها الله
بالكساد، وإفساد الحساد، حتى ترى أفرغ من
حجام ساباط، وأضيق رزقا من سم الخياط، (٥٨)

(٥٨) الحريري - مقامات الحريري - ص
٥٤٩

وثانها: إنه على الرغم من شدة احتياج المجتمع إلى هذه الحرفة إلا أنها لم يُنظر إليها
بلوع من التقدير والاحترام الواجبين لأية حرفة شريفة يمكن أن يمتثلها إنسان ما؛ فالراوى
حينما أرسل غلامه في طلب الحجام ووجده الغلام مشغولاً، كان رد الفعل غريباً وعجيباً،
فقال:

فعلت المشى إلى حجام، وحررت بين إقدام
وإحجام، ثم رأيت أن لا تعنيف على من يأتى
الكنيف، (٥٩)

(٥٩) الحريري - مقامات الحريري - ص
٥٤٢

ورأى المقامة هنا، ينظر إلى اضطرابه إلى الذهاب إلى الحجام كارهًا، ويشبه هذا الفعل
بفعل الذهاب إلى بيت الغلاء، وهو تشبيه وإن كان قد حمل في طيه وغرضه زرع بسمه إلا
أنه يحمل في ثناياه طابع السفرية والاستهزاء من مهلة لا يمكن للمجتمع أن يستغنى عنها
بأى حال من الأحوال، ويؤكد هذه النظرة المذرية إلى الحرفة الحجام نفسه، إذ إنه هو الآخر
كاره لها، ولا يحبها، وكأنما يتأفف منها، وذلك حين يقول:

أقسم بالببيت الحرام الذى

تهوى إليه الزمر المصرفة

لو أن عندي قوت يوم لما

مست يدى المشراط والمجفة

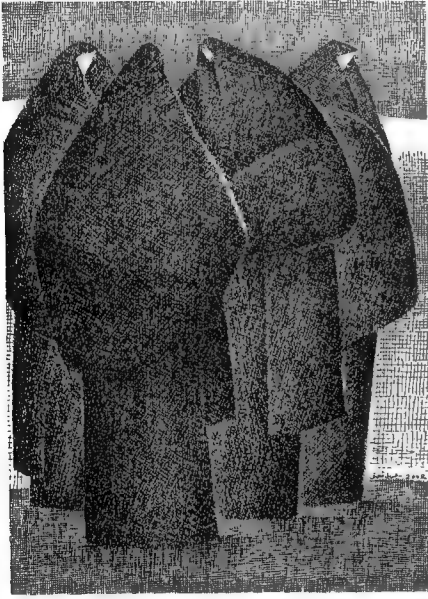
ولا ارتضت نفسى التى لم تزل

تسمو إلى المجد بهذى السمعة (٦٠)

(٦٠) الحريري - مقامات الحريري - ص
٥٥٢

وثالثها: إنها كانت تزدى إما في المنازل لذوى الجاه واليسار، أو في الطريق العام لمن لا
يقدرون على دفع أجر زائد نظير الذهاب إلى منازل من يحتاجون إليها.
رابعا: إن أصحاب هذه الحرفة أُلصقت بهم صفة من الصفات غير المرغوب فيها، ألا
وهى صفة الثرثرة، ولم يخرج (الحريري) في رساله لهم عملاً أشيع عنهم.

ختاماً، إن التراث العربي غني بمأثوره الشعبي، ولهذا جاء تعبيره صادقاً عن ثقافة المجتمع العربي في هذه الفترة المبكرة من عمر الحضارة العربية. ونخال أن مقومات صدق هذا التعبير تكمن في أنه التصق به التصاقاً وثيقاً، أشبه ما يكون بالتصاق الروح بالجسد، ونهل من معطياته الوفيرة منهل النبات المتعطش للماء، فأبسع، وازدهر، وأثمر، وبقي نتاجه ينتفض كل صباح ومساءً، وهذه هي عظمة التراث العربي، الذي لم تخدم أنفاسه، وإن تخدم أبداً، طاملاً وجد من يبعث وينقب في ثرواته الفياضنة، وفي كلوزه المخفية.



حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبي فى مصر نشأتها وتطورها

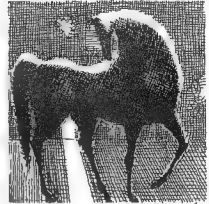
د. محمد عمران

ألفت هذه الدراسة فى (مؤثر) الملثقى القومى الشالى
للمأثورات الشعبية، بنشر ميزانها فى كتاب: «المأثورات
الشعبية فى سائة عام، ١٨١٤ يناير ٢٠٠١ ملصقات
إماتة نذر السهل الأولى للثقافة، يناير ٢٠٠١».

(١) الإشارة هنا إلى ما جاء فى توصيات
لجنة القنون الشعبية (إحدى لجان
المؤثر الأول للموسيقا العربية الذى
انتمت بالقاهرة فى مارس ١٩٣٢) وأجيز
نشرها فى مجلة «القرن الشعبى»
المصرية.

عند تتبع حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر - خلال المائة عام المنصرمة - ينصرف الانتباه إلى فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث بداية نشوء الفكرة التى دعت إلى: «أهمية الإسراع فى جمع الموسيقى الشعبية»، وكانت هذه الفكرة - وقت ذاك - تنطلق من مفهوم: أن تلك الموسيقى تنطوى على إمكانات تظهر المبادئ الموسيقية الأولية التى قامت عليها الموسيقىات الأخرى (غير الشعبية) ...، وأن ما فيها من قيم فنية تكفل للملحنين المستلهمين مصدرًا مهمًا لتأصيل إبتناجهم الموسيقى القومى... (١)

ومما كان يدعم هذه الفكرة أن اجتهادات - فى مصر - كانت قد بدأت تظهر منذ ذلك الحين تتجه صوب الاستفادة من الموسيقى الشعبية المصرية، إما باستلهاهم أساليب أدائها، أو معالجة أجزاء من ألبانها، أو الأخذ المباشر والصريح من الألحان والتركيب (أى الاعتماد على كل الخصائص الفنية النوعية التى تميز الموسيقى الشعبية المصرية). وفى كل الأحوال عدت هذه المحاولات سبقًا وزيادة فى التفرج بالإبداع الموسيقى نحو إظهار الطابع القومى للموسيقا فى مصر. ولعل متابعة الباحث لحركة الاهتمام بالمأثورات الموسيقية فى مصر - بأشكالها وموضوعاتها المتعددة - تستوجب التنبه إلى وجود منحى آخر كان يؤدى - شيئًا فشيئًا - إلى دعم وإثراء حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى على نحو جاد ومقصود، ويمثل هذا المنحى فى نشأة وتطور حركة الكتابات التى كانت تعالج موضوعات من المأثور الشعبى (خلال المائة عام الماضية) وللتى أسفرت - فيما بعد - عن ظهور حركة نشطة للدراسات الفولكلورية بالمفهوم الأكاديمى، وهى الحركة التى كانت بداياتها - فى مصر - (ولأسباب تتعلق بتاريخ وتطور علم الفولكلور، وتتعلق كذلك - بذلول المصطلح) منصرفة - بشكل ملحوظ - إلى معالجة أنواع وأجناس الأدب الشعبى (الحكايات والسير والشعر والأمثال والأقوال المأثورة وما نحو ذلك).



من هذا الملحق - وشيخاً فزيكاً - راح يخلق مناخ نشط فيه بعض الاجتهادات التي علت بالمأثور الموسيقى بصورة تحقق الموضوعية في الدرس وتحقق - في الوقت نفسه - اهتماماً واضحاً بتواحي الضبط المنهجي. وجاء هذا في خط متواز مع اهتمام واضح أيضاً بدرس الكثير من ظواهر ومكونات الثقافة الشعبية (وخاصة بعد إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة عام ١٩٥٧)، وهو الاهتمام الذي يمكن تحديد عمر مسيرته بالخمسين عاماً الماضية، وهو العمر التقديري للفترة التي شهدت حركة الاهتمام النشطة لكل من الاتجاهين (الاستلهام والدرس الأكاديمي)، وهي أيضاً الفترة التي شهدت تغيراً ملحوظاً في شتى مجالات الحياة العامة في مصر انعكس على الكثير من الظواهر الفولكلورية المصرية، كما انعكس على طرق معالجتها، وهي أيضاً الفترة نفسها التي تنتمي إليها أغلب الكتابات الجادة والمهمة التي خلّفت بشأن المأثور الشعبي المصري عامة والمأثور الموسيقى على وجه الخصوص والتي خصص الكثير منها لتتبع ورصد موضوعات النشاط الموسيقي وأدواته وتتبع أشكال التغير والبحث في آلياته... إلخ.

ولعل حرص الباحث على عدم تغطية كافة أشكال الاهتمام بالمأثور الموسيقي الشعبي في مصر يحمله على تضمين هذا العرض كافة الجهود التي بذلت في إطار أنشطة الرحالة والمستشرقين، وخاصة تلك التي نشطت منذ أواخر القرن الثامن عشر. وإن يهمل الباحث - في هذا العرض - الجهود المحددة التي بذلت في إطار ما يسمى اليوم بـ «حماية المأثور الشعبي وصونه»، أو إعادة بث الحياة في بعض أشكاله وما نحو ذلك. وعليه يمكن رؤية الجهود التي شكلت حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقي الشعبي في مصر في عدة مناخ.

المنحى الأول:

جهود المؤرخين والرحالة والمستشرقين

من شأن تتبع الباحث لحركة الاهتمام بالموسيقى الشعبية المصرية أن يشير إلى الجهود التاريخية التي وضعت بذور الاهتمام برصد الموسيقى في هذا البلد وكل ما يرتبط بها من آلات وأدوات وعادات وتصور طبائع الناس. ويغض النظر عن طبيعة هذه الجهود وعن الكيفية التي عالجت بها الموسيقى في زمانها، فالباحث يبغى - في هذا المقام - تقديم الصورة التي أسفرت عنها هذه الجهود التاريخية واستشفاف الآثار المتراكمة التي لا شك أنها انعكست على وضعية الاهتمامات المعاصرة. والمقصود هنا «بتلك الإشارات» كتابات الرحالة والمؤرخين التي اشتملت على وصف أو تسجيل لتلك الموسيقى «البسيطة» التي كانت تشيع في دائرة العامة من الناس في مصر، وكانت بدايات ذلك في كتابات ابن خلدون (المقدمة سنة ٧٧٩) وفي الإشارات الكثيرة العتاثرة التي جاءت في وصف الأحوال في مصر بما في ذلك بعض خصائص هذه الموسيقى في مواضيع متفرقة في كتابات الكثير من المؤرخين العرب (أبو الفرج الأصفهاني وابن القيسراني والقلقشندي وابن ليّاس والمقرئزي وغيرهم) ثم جاءت فيما بعد في كتابات الرحالة الأوروبيين (منذ أواخر القرن الثامن عشر) حيث تضمنت كتاباتهم وصف أو إشارات للموسيقى الدائرة في نطاق الأنشطة الاجتماعية التي تصور العائلات الدائرة بين عامة الناس.

على أن الصورة الأكثر وضوحاً لعمليات الرصد تلك، جاءت - فيما بعد - في مدونات فيولر Villoteau، (أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر) (٢) في مدونات بويت الموسيقى والشعبية ضمن موسيقى العامة المرتبطة بالحياة الاجتماعية في مناسباتها المختلفة، ولم يغفل فيولر - في مدوناته - وصف الآلات الموسيقية المرتبطة بهذه الموسيقى، كما لم يغفل تدوين الكثير من الألحان والتراكيب النغمية بطريقة اللوحة الموسيقية.

(٢) ابن خلدون (محمد عبد الرحمن محمد) للمقدمة، الجزء الأول، نشر مؤسسة الأعلى للطباعة، بيروت (د. ت) من م. ٥٨٢.

(٣) فيولر، وصف مصر، الأجزاء ٧، ٨، ٩ ترجمة زهير الشايب، نشر مكتبة الخالجي، ١٩٨١.

وفي تتابع لهذا النهج عمد المستشرق الإنجليزي وليام إدوارد لين W. E. Lane، عام ١٨٠٦، إلى تقديم وصف دقيق للعديد من الظواهر الاجتماعية التي تتجلى في سياقها أنشطة موسيقية متنوعة، هذا فضلاً عن سيره على نهج سلفه الفرنسيين في تخصيص جانب من كتاباته لوصف الآلات والأدوات الموسيقية التي كان المصريون يستخدمونها وتقديم صور لها، وقد أضاف إلى ذلك عدداً من المذونات الموسيقية لبعض الألحان على غرار ما أتبعه سلفه (الفرنسيون) في هذا الصدد^(٤).

والواقع أن جل الجهود التي عليت برصد أو وصف وتسجيل النشاط الموسيقي في مصر (بما فيه النشاط الدائر في حياة العامة ولدى الموسيقيين للجوالين ومن لف لفهم... إلخ)؛ كانت - في بداياتها - تركز إلى وصفيّة شائعة في زمانها وهي: رصد ظواهر الحياة عند الشعوب، ولم تكن تلك الوصفيّة (حتى نهاية القرن الثامن عشر على وجه التقريب) ترمي إلى أبعد من مقتضيات عمليات التسجيل وإجراء المقارنات في بعض الحالات، ولم تكن - في ذلك الزمن - تنحو نجاه معالجة أي رصد للموسيقا (أو لغيرها من ظواهر الحياة الاجتماعية) حسب المفاهيم التي ظهرت فيما بعد، وهي المفاهيم التي تأسست (في مجال الموسيقا) بنشوء علم الموسيقا المقارن، - (Comparative Musicology) - ثم الأنثروبولوجيا Ethnomusicology. وكل هذا - بالطبع - جاء قبل ظهور مفهوم المصطلح، فولكلور Folklore، ويظهر مقومات العلم الذي يعنى بدراسة مادة هذا المصطلح.

بعد كتابات وليام لين (عام ١٨٠٦) خلت مناسبات الحياة التقليدية في مصر تداعب هوى نفر من الأوروبيين الذي تمسوا لرصد الكثير من جوانبها، غير أن التركيز على الموسيقا لم يكن - في ذلك الزمن - يصادى مع كثرة الاهتمام بالأنشطة الاجتماعية الأخرى. ومع ذلك ظهرت (في بدايات القرن العشرين) عدة أبحاث راحلت تحت طي بوصف الموسيقا الشعبية المصرية وتضمن لها التصنيفات وتعالجها بالشرح والتحليل. من هذه الأبحاث كتابات عالم الآثار الفرنسي جاستون ماسبيرو الذي نشر كتابه (الأغاني الشعبية في صعيد مصر) عام ١٩١٤ ضم فيه ما يقرب من مائة أغنية من قرى ومدن أسبوط وسوهاج والأقصر وجعلها في ثلاثة أقسام، أولها: أغاني الزواج والغتان، والثاني: في بكائيات الجنائز، والثالث: في أغاني العمل والحج، ودون النصوص بالعربية ثم صور نطقها بالأحرف اللاتينية وترجمها إلى الفرنسية، وأضاف إلى ذلك شرحاً لمغرداتها وتراكيبها^(٥).

وفي عام ١٩٣٢ أصدر الطيب مافرس اليوناني كتاباً بعنوان (إضافة إلى دراسة الأغنية المصرية، جمع فيه ما يقرب من خمسين أغنية للمناسبات المائتية والمتعلقة بالاعتقادات، وقد قسّمه على الأغاني مجهولة المؤلف الذائعة الصيت بالرواية الشفهية، وقد ترجم مافرس نصوص هذه الأغاني إلى الفرنسية ترجمة دقيقة تظهر معرفته بالحياة الريفية المصرية التي خبرها بوصفه طبيباً كان يفتل بين القرى^(٦)).

وبعد مرور ما يقرب من ستين على دراسة مافرس ظهرت دراسة الباحثة الألمانية بريجيت شير (١٩٣٦) بعنوان (واحة سيوة وموسيقاها)^(٧) وهي الدراسة التي حصلت بها الباحثة على درجة الدكتوراة في جامعة برلين. وكما ورد في مقدمة الترجمة العربية؛ فإن هذه الدراسة - هي الأولى من نوعها التي تعد نموذجاً مبكر للدراسات الأنثروبولوجية لموسيقا الحضارات غير الغربية^(٨)، ذلك أن الفصل الثلاثة في هذه الدراسة خصصت لمعالجة النشاط الموسيقي في واحة سيوة (بمصر) بكل أبعاد هذا النشاط من مناسبات وأصناف أداء، كما خصصت لمناقشة شكل الصيغ الغنائية متروسة البحث في صميم الموسيقا وخاصة فيما يخص بالألمان والسلام وأبعادها مع تقديم ترجمات عامة لنصوص الأغاني تيسيراً لمتابعة معانيها وملامسات أدائها^(٩). وتضمن الدراسة - بجانب ذلك - تقريراً (إثنولوجياً) يعرض للإطار الاجتماعي والديني للواحة مع التركيز على الاعتقادات والتقاليد والتقسيم

(٤) وليام إدوارد لين، **المصريون المحدثون**، عاداتهم وشمالهم، ترجمة عبدلي طاهر نور، ط٢، دار النشر للجامعات المصرية ١٩٧٥.

(٥) أحمد رشدي صالح، **لقون الأدب الشعبي**، منشورات مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ ص٣٢. (وقد كتب كتاب ماسبيرو إلى العربية تحت عنوان «الأغاني الشعبية في صعيد مصر» إهداء محمد الهلدي وأحمد مرسى نشر مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠) وقد وردت الترجمة دين مذونات موسيقية.

(٦) أحمد رشدي صالح، **لقون الأدب الشعبي**، مرجع سابق ص٢٣.

(٧) بريجيت شير، **«واحة سيوة وموسيقاها»** ترجمة جمال عبدالرحيم، مراجعة وتقديم سمية الغزالي، متابعة الإشراف والإصدار صفوت كمال، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦ (عاشت شريف في مصر منذ عام ١٩٣٢ وعينت عميدة لمعهد مطحات الموسيقا حالياً؛ كلية للدراسة الموسيقية، جامعة طرابلس) وساهمت شير في تقديم مقترحات بشأن إنشاء معهد للتكوين في القاهرة حيث كانت عضواً باللجنة المكلفة بدراسة مشروع إنشاء المعهد وقد استعين بها للتدريس بالمعهد بعد إنشائه عام ١٩٥٩، للرجع نفسه (المتقدمة).

(٨) المرجع نفسه ص١٦، ١٧.

(٩) المرجع نفسه.

الاجتماعي والعرقى والدينى والأساطير واللغة والعمارة والملابس،^(١٠) فضلاً عما زودت به من تدريبات موسيقية جاءت في إطار الدرس والتحليل.

في منتصف القرن التاسع عشر كانت قوميات أوروبا قد بدأت تتبلور لتكون دولا حديثة، وقد تطلب هذا اهتماماً بحياة الطبقات الشعبية، وتبدى هذا - من ناحية - في مجال السياسة حيث استقبل أهلها جماهير الفلاحين وأهل الحرف، ودفعت هذه الجماهير نحو النهوض إلى الحرية والساواة، كذلك فعل العلماء حينما شرعوا يتحدثون عن العاميات في اللغة وأدبها، وعن فنون الشعب وتقاليدهم وكون ذلك كله سبباً واحداً إلى أن وقفت القوميات الحديثة على قدميها واتخذت لها نظامها السياسي وتكريبها الاقتصادي^(١١). وخلال ذلك كله كانت الدراسات الفولكلورية توضع موضع التنفيذ فبُعِثت إلى الحياة لغات وقوميات في أوروبا وشرقها، وتحركت هذه النهضة على أساس من الأغاني والألحان الشعبية، فذهب المبدعون يستلهمون الأغاني الشعبية في كل موضوعاتها. هذا الانبعاث الفولكلورى (الذى نشأ في أحضان الحركات القومية الحديثة) كان له أثرٌ واضحاً انعكس على أول بادرة قومية جاءت للاهتمام بالموسيقى الشعبية في مصر في كل موضوعاتها وأشكالها المتعددة، ولبت هذا الانعكاس يمثّل - بالنسبة لحركة الاهتمام بالموسيقى للشعبية المصرية - نقلة جوهريّة في مرحلة الركود والاجتهادات الفردية القليلة إلى مرحلة الاهتمام القومى بالمأثور الموسيقى، وتضح - في الوقت نفسه - رؤية منهجية متكاملة تعنى بحصر كل مادة الموسيقى الشعبية وجمعها في كل موضوعاتها ومن مختلف البيئات. ففي مارس في عام ١٩٢٢ انعقد بالقاهرة المؤتمر الأول للموسيقى العربية للبحث في وسائل النهوض بها وتطويرها على نحو يتلاءم مع أوضاع هذه الموسيقى في كل قطر عربى، وقد جاءت أعمال المؤتمر في لجان سبع خصصت لإعدادها للبحث في وضع الموسيقى الشعبية. وقد شارك في محاور هذه اللجنة العديد من الأساتذة ومشاهير الموسيقيين العرب والأوروبيين الذين كان لهم باع في مجال الاهتمام بعلوم الموسيقى على نحو عام وبالموسيقى الشعبية على نحو خاص، أمثال محمود الحفنى وبلاطونوك وهندمت وكورت زاكنس وهنرى فارمر.

(١١) أحمد رشدى صالح، فنون الأدب الشعبي - مرجع سابق، ص ٢٠، ٢١.

أسفرت أعمال لجنة الموسيقى الشعبية على وضع تقرير يتضمن مجموعة من الأسس المهمة التى تم عن طريقها (وللمرة الأولى في تاريخ التسجيل الصوتى في مصر) تسجيل مجموعة متنوعة، من الموضوعات والأشكال الموسيقية الشعبية^(١٢). وبما يزيد من أهمية هذا التقرير أنه أكد على اتباع أسلوب خاص في طريقة التعرف على هذه الموسيقى وجمعها^(١٣) متضمناً خطة عمل تركزت على البحث في كل ما يتصل بالنشاط الموسيقى الشعبى، وقد تضمنت هذه الخطة النقاط التالية:

(أ) إن البحث عن الموسيقى الشعبية لا يقتصر على الأرياف وبين القبائل فقط، وإنما يفضل البحث عنها في الطبقات السفلى للمدن^(١٤).

(ب) التلّبه إلى أهمية للصروب والتراكيب الإيقاعية المستخدمة في هذه الموسيقى.

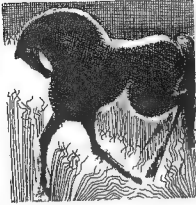
(ج) التركيز على العلاقة التى يجب أن تراعى بين الجامع والمؤدى وطريقة التسجيل، وفيما يتعلق بالمادة نفسها؛ يسجل مختلف أنواع الموسيقى التى يصادفها الجامع، ويفضل تسجيل كل شيء وتدوينه.

(د) أهمية تدوين كُثف (قائمة) بأنواع الأغاني، على أن يسمح هذا الكشف بتوجيه من يفتنى إلى مختلف الأنواع. وقد زود هذا الكشف المذكور ملحقاتاً بالتقرير متضمنةً البيانات التالية:

(١٢) مؤتمر الموسيقى العربية، المملكة المصرية، وزارة المعارف العمومية، سنة ١٩٢٤، من ص ٥٢: ٦٣.

(١٣) يلاحظ أن الأسلوب المطروح في طريقة التعرف على هذه المادة هو الأسلوب نفسه الذى اعتمدت عليه بيريجهت شيفر في عملها في لوحة سيرة (راجع الفصل الثالث من دراستها لفسار إليها سلفاً، وكذلك ص ٤٩، ٥٠ من الدراسة نفسها للوقوف على ما جاء ذكره عن تأثيرها العلمى بكل من هومبرشتيل Hombrstiel E. M. von وكورت زاكنس Kurt Sachs وكذلك صلاتها العلمية بكل من بارنوك وهندمت وهانس هيكمان.

(١٤) وردت هكذا:..



١ - أغاني العمل :

الزراعة : البذر والحراث وغير ذلك .

أغاني الطرق : الحفر ورفع الأنفال وأعمال الصناعات والأغاني المسجوعة وأغاني السرور بعد انقضاء العمل .

٢ - أغاني الحب .

٣ - أغاني الرقص .

٤ - أغاني الحرب .

٥ - أغاني الصيد .

٦ - أغاني السير : مرشدو القوافل والسير البطيء والسريع والجمالون والجمالون وغيرهم .

٧ - أغاني الحركة فوق الماء : للسجفون والملاحون .

٨ - أغاني أرجوحات الأطفال .

٩ - أغاني ألعاب الأطفال .

١٠ - نواح الجنائز : للشكوى ساعة الموت وترثيم الجنائز وأناشيد ذكرى الموتى .

١١ - الأغاني الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين .

١٢ - أغاني السحرة وأغاني الاستسقاء .

١٣ - الأغاني الدينية : الحفلات الدينية والأذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغاني التضحية وغير ذلك (وفي هذه الطوائف الأخيرة ، من رقم عشرة إلى ثلاثة عشرة ، إذا أريد تجنب الفضل التام الذي يمكن أن يعوق الاستمرار في العمل ؛ يحسن ألا يشرع فيها إلا بعد الانتهاء من جمع الأنواع الأخرى ، ويجب ألا تطلب إلا بعد ثقة وأطمئنان) .

١٤ - أغاني الحنين إلى الأوطان : التأسف على الوطن .

١٥ - الأغاني الملكية : الملك والرئيس ، الحفلات الخاصة بهما (عدد الخروج والتشريفات وغير ذلك) .

١٦ - الأغاني التي تمثل واقعة تاريخية .

١٧ - أغاني المضحكين (وفي هذا يجب أن يحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب) (١٥) .

١٨ - أغاني التجار .

١٩ - أغاني الشحاذين .

٢٠ - أغاني القمر التي تؤدي ليلة نكهة .

٢١ - أغاني الختان .

٢٢ - نداءات الرعاة والجبليين ومحاكاة الأصوات وصياح الصيد وصياح الطرق (١٦) .

ويجب على جامع المادة الحصول على الأغاني ممثلة لممارسة الإنسان لشئون الحياة من الهدى إلى اللحد : ميلاد وطفولة وختان وولادات دينية وسياحية وعمل وصيد وحرب وزواج وولادة وأمراض وجنائز ؛ لأن هذه الحوادث تهيب للمناسبة لأداء مختلف الأغاني (١٧) .

(١٥) وردت هكذا .

(١٦) قام الباحث بتقديم عرض واف وتحليلا لما جاء في هذه القائمة (انظر الباحث : الجزء السادس من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي ، الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية ، دار السمفونية الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٧ - ص ٣٨) .

(١٧) مؤتمر الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .

(١٨) تحتفظ الجمعية الجغرافية (في متحفها) بكمية من الأزياء والمنسوجات والعلل وبعض المقتنيات الأخرى التي جمعت من بعض أقاليم مصر، وهذه المواد مصنفة وفق أعلاف وفلسفة الجمعية، وقد جمعت بإسطة بعض الجغرافيين من المهتمين وبعض هذه المواد مهدى إلى الجمعية من قبل هؤلاء الجغرافيين. بجانب ذلك توجد مجموعة أخرى من المقتنيات الشعبية محفوظة ومعروضة في متحف وزارة الزراعة وأغلب هذه المقتنيات مصنفة على نحو يخدم طابعه اهتمام وأهلب وزارة الزراعة ومن ثم فأغلب المقتنيات المادية المجموعة وكذلك المنسوجة تعرض في إطار لفقة الوزارة إلى إيراد المواد التي تمثل نمط الحياة الزراعية في مختلف أقاليم مصر.

(١٩) ترجع فكرة المادة الموسيقية المحفوظة بأرشيف المركز (إنما ما قيس ذلك بمجمل المادة الصوتية الفولكلورية المحفوظة بالمركز) إلى ميبين، أولها: أن النشاط الموسيقي الشعبي - في موانئه الأصلية - ظاهرة تتخلل الكثير من مناسبات الحياة التقليدية، وهو نشاط بارز يعلن كلاً من وجوده، ومن ثم يجذب الجامعين المبدانيين ويمكن جمعه عن طريق التسجيل الصوتي، دون بذل الجهد نفسه الذي يقتضيه جمع الظواهر الفولكلورية الأخرى، المعتقدات مثلاً، أو جمع المعلومات والبيانات لتوثيقها التي تصل بموضوع ما في الفولكلور، ويسرى هذا أيضاً على المعلومات الخاصة بتوثيق الموسيقى نفسها، وهو أمر كان يراجه - في بداياته - بصفتها أبرزها أن الخبرة بالعمل الميداني كانت مازالت في بدايتها، فضلاً عن عدم احتياذ لثاني - في ذلك الوقت - على الإذلاء بالمعلومات أو الأحاديث مقارنة بدرجة اعتيادهم - وقتها - على إمكانية النداء والمرافقة على تسجيله، ثانيهما: أن جامعي الأدب الشعبي ينظرون إلى النشاط الموسيقي (بخاصة الجانب اللغائي منه) على أنه مصدر مباشر لأنواع

وإذا كان مؤتمر الموسيقى العربية (عام ١٩٣٢) لفت النظر - من خلال إحدى لجانها - إلى العناية بالموسيقى الشعبية، فإن هذه الموسيقى لم تحظ بالقدر نفسه من العناية في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة أيضاً عام ١٩٦٩، فعلى الرغم مما ذكر عن أن اللجنة التحضيرية للمؤتمر عنيت بالناحية الشعبية عناية خاصة، وكانت ما يعرف بلجنة التاريخ والتراث والفنون الشعبية؛ فإن نتائج هذا المؤتمر لم تسفر إلا عن توصيات تدعو إلى أهمية دراسة الموسيقى الشعبية وتقسيمها على ضوء الطوائف والمجموعات الاجتماعية التي تمارسها، وتضمنت هذه التوصيات تحديد أفضل سجلات ووسائل تصنيف الموسيقى الشعبية، وانتهت إلى ضرورة اتباع أسلوبين في التصنيف هما:

١ - التصنيف الجغرافي، أي تبعاً للمناطق التي جمعت فيها المادة.

٢ - التصنيف الموضوعي، أي على أساس الموضوعات التي تشملها هذه الموسيقى كأغاني العمل وأغاني الزواج وأغاني الحج.. الخ.

المحى الثاني:

عمليات الجمع الميداني والأرشفة

مركز دراسات الفنون الشعبية:

قبل بداية النصف الثاني من القرن العشرين لم يكن - في مصر - مؤسسة أو هيئة تعنى بعمليات الجمع الميداني المنظم لمادة الموسيقى الشعبية أو لجمع أية مادة شعبية وفق مفهوم فولكلوري (١٨) ولم تتحقق هذه العناية على مستوى قومي إلا بعد إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية في أواخر عام ١٩٥٧. وهو المؤسسة المصرية الوحيدة التي استهدفت تأسيسها الانضباط بمهمة جمع وتصنيف وأرشفة مادة المأثورات الشعبية المصرية (الفولكلور) في كل قرعها وأرجائها للباحثين وللفنانين المستهين.

يتكون مركز دراسات الفنون الشعبية (بالقاهرة) من عدة أقسام أو قسم الأدب الشعبي، والمعدات والتقائيد والمعتقدات والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية والرقص والموسيقى. وبالمركز متحف يضم الكثير من المقتنيات المادية (ملابس ومصاغ ومنسوجات وأدوات زينة وآلات وأدوات موسيقية) فضلاً عن وجود مكتبة (أرشيف) صوتية تضم كماً هائلاً من التسجيلات الصوتية التي تم جمعها من بيئاتها الأصلية وتحتوى هذه التسجيلات الصوتية على مادة تمثل كل فروع الثقافة الشعبية (الموسيقى والمكايات والسير والشعر والأقوال المأثورة، بالإضافة إلى التسجيلات التي تخص البيانات والمعلومات الوثائقية لثنى موضوعات الفولكلور). كما يشتمل المركز - بجانب ذلك - على أرشيف للصور الفوتوغرافية وعدد من الأفلام السينمائية التسجيلية، بالإضافة إلى المادة المسجلة على شريط الفيديو كاسيت لموضوعات فولكلورية مختلفة تتضمن جانباً في المأثور الموسيقي بأشكاله اللغائية والمعرفات الآلية. وبجانب ذلك يشتمل المركز على مكتبة متخصصة تضم الكثير من الكتب والدوريات والرسائل العلمية التي تتصل اتصالاً مباشراً بالعلم ونظرياته، بالإضافة إلى المصادر من المطبوعات والبحوث التي تعالج العلم ومادته في الموضوعات المختلفة.

ومن خلال حصر المادة الأرشيفية والمتحفية المحفوظة بالمركز؛ لوحظ أن نصيب المادة الموسيقية يحظى بتميز واضح لاسيما من حيث الكم (بالتقريب إلى مجمل المادة الصوتية المحفوظة بالأرشيف) (١٩)، ومما يجدر الإشارة إليه، أن كماً كبيراً من المادة الموسيقية (التي تم جمعها عن طريق بعثات عمل ميداني إلى مختلف أقاليم مصر منذ أوائل الستينيات) بات بعضها يمثل وثيقة صوتية نادرة - وهي - في الوقت نفسه - شاهد على ما حدث من تغير سواء في الأشكال الموسيقية أو في الآلات والأدوات.

الشعر ولكثير من موضوعات الأدب القصصى الغنائى والسير، بكل ما تتضمنه هذه الأنواع والأجناس من قيم ودرالات.

(٢٠) وطلعت البحوث لصحة هذه إبيانيات بحكم صلتها الزبينية بمركز دراسات للفنون الشعبية، فقد كان واحداً من الصاملين به من عام ١٩٧٣ إلى عام ١٩٨٣ - وما يزال (بحكم عمله بالمعهد العالي للفنون الشعبية) على صلة دائمة بعمليات العمل بالمركز.

(٢١) شخص مشروع أطلس للفولكلور المصري عن عدة أفكار يحدو بعضها إلى مختلف اللائقيات في القرن العشرين، من بينها الأفكار التي طرحها فينكلر (Winkler) عن مشروع الأطلس والتي قدم لها أمثلة بالخراط تؤكد إمكانية تطبيق المشروع في مصر. وما كان يميز من ذلك أن أفكاراً أخرى كانت شائعة حول عمل أطلس لعدة موضوعات منها على سبيل المثال أطلس للفن العربية. وعلى كل الأحوال فإن فكرة أطلس للفولكلور المصري قد تبلورت فيما بعد وفق إمكانات تحقيقها في أرشيف الاستبيانات على يدى محمد الجوهري وعبدالمحمد حواس وعلياه شكرى إبان إعدادهم دليل عادات درية الحياة (الدراسة العلمية للمتقدمات والمعارف للشعبية، للقس الأول من عادات درية الحياة، مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٩) وقد أسدرت تلك الأفكار عن إعداد محمد الجوهري مشروفاً ذا ثلاث فسيب: الأولى: تهدف إلى استكمال سلسلة الدليل، والثانية: عمل بيبوجرافيا للفولكلور، والثالثة: عمل خطة عامة لأطلس للفولكلور المصري، وقدم هذا للمشروع إلى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ونشر بالمجلة الاجتماعية الترميمية، العدد الثامن، العدد الثالث عام ١٩٧٧.

(٢٢) قام الباحث بإعداد هذا الدليل بالاشتراك مع عبدالمحمد حواس.

يضاف إلى ذلك أن متحف المركز يضم ضمن مقتنياته الكثير من الآلات والأدوات الموسيقية التي تم اقتناؤها من العازفين والمؤدين الشعبيين؛ ففي المركز توجد مجموعة كاملة لآلات النغخ الموسيقية (العزمار بأحجامه المختلفة وآلات النغخ المصنوعة من قصب الغلاب «السلامية والأرغول وفصيلته»)، كما يضم مجموعة من آلات الفخر والترويق وأنواعها وأحجامها المختلفة (الطبول والدفوف والصنوج). كما يضم المجموعة الكاملة للآلات الوترية الشعبية (مجموعة من آلة الربابة، ومجموعة من آلة الطنبورة والمسمجة)، وكلها مازال إلى اليوم محفوظة (ومخزنة) بالمركز على نحو لا يتوافر لها فيه من أساليب الصون والحفظ الصحيحة سوى رعاية الله، شأنها في ذلك شأن سائر المقتنيات المتحفية والأرشيفية المحفوظة بالمركز والتي تم جمعها واقتناؤها خلال الخمسين عاماً الماضية^(٢٣).

مشروع أطلس الفولكلور المصري

مذ ما يزيد عن عشر سنوات تبنت الهيئة العامة لقصور الثقافة مشروع أطلس الفولكلور المصري، وبدأ العمل به مع مطلع التسعينيات، وهو المشروع الذى يعلى بجمع كل عناصر الثقافة الشعبية (فى كل فروعها) وتوثيقها على خرائط خاصة توضح مناطق وجودها ومدى انتشارها في أقاليم مصر مع تقديم البيانات والمعلومات المساعدة والتي تلقى الضوء على وضعية هذه العناصر في الثقافة الشعبية المصرية^(٢٤). ويستخدم مشروع الأطلس عدداً من الجامعين الميدانيين (من موظفى الهيئة) والذين تم تأهيلهم بحصولهم على إتمام مرحلة دبلوم الدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون الشعبية بالقاهرة، وهم منتشرون في كثير من المواقع التي تغطي الكثير من أقاليم مصر. ويطلع هؤلاء الجامعين بمهمة جمع المادة الفولكلورية عن طريق التسجيل الصوتي والتصوير بمختلف وسائله فضلاً عن اعتمادهم على بطاقات خاصة لتسجيل وتدريب البيانات والمعلومات المتصلة بتوثيق المادة المجمعة. ونتيجة لجهود هؤلاء الجامعين أصبح أرشيف المشروع يضم اليوم كما كبيرا في التسجيلات الصوتية والمرئية الكثير من الظواهر الفولكلورية التي أدرجت ضمن خطة الجمع في هذا المشروع.

وفيمما يتعلق بالجهود المبذولة في جمع مادة الموسيقى الشعبية؛ فقد خصص المشروع مرحلة من الجمع انصبحت على العناية بجمع آلات وأدوات الموسيقى الشعبية من مختلف أقاليم مصر وقد أعد لهذه المهمة دليلاً خاصاً^(٢٥)، وجارى العمل في فحص هذه المادة الصوتية وفحص بياناتها من المدونات التوثيقية ومن ثم إعداد الكتاب الخاص بها.

الملحى الثالث:

تصنيف الموسيقى الشعبية

من الضروري - عند ذكر الجهود التي تمت في إطار تصنيف الموسيقى الشعبية المصرية - أن نشير إلى قائمة لجنة الموسيقى الشعبية (إحدى لجان المؤتمر الأول للموسيقى العربية ١٩٣٢) وهذه القائمة تعد أول محاولة تقدم تصوراً لما يمكن أن يكون موجوداً في مصر من موضوعات موسيقية مختلفة، وهي لذلك كانت أداة إرشادية وليست تصنيفاً أو حصراً لمادة قد تم جمعها بالفعل، ومن ثم فإن الباحث سوف يجاوز هذه القائمة ليعرض للجهود الأخرى التي تمت خصيصاً في محاولة مقصورة لمصر موضوعات الموسيقى الشعبية المصرية وتصنيفها، وسوف يتناول هذه الجهود وفق الترتيب التالي:

١ - محاولة تبيرو ألكسندرو:

في إطار تصنيف وترتيب موضوعات الموسيقى الشعبية المصرية وتحديد أشكالها بالنسبة إلى بعضها البعض نعرض لمحاولة تبيرو ألكسندرو وأميل عازر وهبة، وهي المحاولة التي

تعلقت في عمل أسطوانة الموسيقى الشعبية المصرية، التي أصدرتها وزارة الثقافة عام ١٩٦٧.

في هذه الأسطوانة وردت الأنواع والأشكال الموسيقية مقسمة ومترتبة حسب معايير خاصة ميسر من لها الباحث بعد قليل. لكن إذا كان الباحث ينظر إلى عملية الحصر والترتيب والتصنيف - التي مثلتها الأسطوانة وكذلك الكراسة المرفقة بها - على أنها مستوى أكثر دقة بالقياس إلى المحاولة المماثلة التي شملها تقرير لجنة الموسيقى الشعبية عام ١٩٣٢، فذلك لأن هناك عدة اعتبارات من بينها: أن الاهتمام بمناصر الثقافة الشعبية المصرية تضاعف بصورة ملحوظة بسبب تطور الدراسات والفاهيم العلمية الفونكولوجية، فضلاً عن تطور الأساليب والتقنيات التي كان لها أثر واضح في تيسير عمليات جمع المادة الفونكولوجية وتسجيلها من مزيدها عام ١٩٦٧ وكذا تسجيل المعلومات واستيفاء البيانات التي تخص كل نوع موسيقي ويُميزه.

أما ترتيب المجموعة الموسيقية المختارة (كما وردت في كل من الأسطوانة والكراسة المرفقة بها «التقرير» فقد جاءت على النحو التالي: (٢٣)

(أ) أغاني العمل:

الجزء الأول

١ - أغنية حذاء الإبل.

الجزء الثاني

٢ - ملأية (أغنية للصيادين أثناء ذبح الشباك).

٣ - أغنية جمع القطن.

الجزء الثالث

(ب) المآتم:

٤ - الحدود.

٥ - المناحة (الرقص الجنايزي).

الجزء الرابع

٦ - السبور.

٧ - تهفني الأطفال.

٨ - أغاني المناصبات.

٩ - أغاني العيد.

الجزء الخامس

١٠ - أغاني الحناء.

١١ - أغاني الشبكية.

الجزء السادس

١٢ - أغاني من الفرية.

الجزء السابع

١٣ - أغاني الدخلة.

(٢٣) أُرِفقت بالأسطوانة كراسة خاصة

(تقرير) اشتملت على التعريف بالمادة

وبالأصناف التي دعت إلى اختيارها،

كما اشتملت على توضيح لطريقة الجمع

والتسجيل بالإضافة إلى تزويدها

بخرطة لمصر عين عليها مناطق

الجمع والتسجيل، كما زودت الكراسة

بالمبرر الفونكولوجية الرواة وهم يمزجون

ويرفصون بالإضافة إلى التعريف بفرع

الفقرة التي سجلت منها وأسم المعنى

وإثباته الاجتماعي... إلخ. كما تضمنت

الكراسة دراسة توضيح طرق الأداء

لموسيقى وأهم خصائص الأنواع

المسجلة من الناحية الإيقاعية والمقامية

بالإضافة إلى ذكر المناسبات التي تزدى

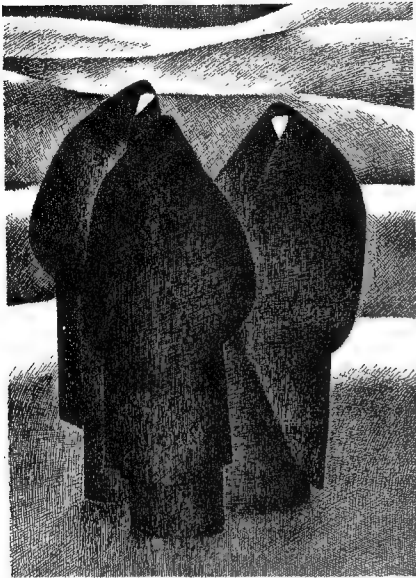
خلالها هذه الأنواع وما ترتبط به من

طقوس أو دلالات اعتقادية (انظر

الكراسة المرفقة بأسطوانة «الموسيقى

الشعبية المصرية»؛ وزارة الثقافة ١٩٦٧

من ص ٢٣).



الجزء الثامن

١٤ - أغاني الصباحية .

(ج) أغاني الملاحم :

١٥ - أبو زيد الهلالي

١٦ - حسن ونعيمة

(د) أغاني حرة الإيقاع :

١٧ - نميم

١٨ - أغنية

١٩ - موال

(هـ) أغاني ذات إيقاع مقيد :

٢٠ - مريوع

٢١ - لهجة

٢٢ - ملق

٢٣ - صحبة

٢٤ - أغاني البربر

(و) أغاني الرقص :

٢٥ - كف حرب

٢٦ - رقصة المصفق

٢٧ - حجة بتدق

٢٨ - رقصة نوبية

(ز) رقصات :

٢٩ - رقص

٣٠ - نلتية

٣١ - رقص الخيل

٣٢ - رقص التحطيب

٣٣ - رقص الغوازي

٣٤ - إيقاع الطورة

(ح) الخاتمة :

٣٥ - قطعة موسيقية آلية (٢٤) .

٢ - محاولة عبد الحميد حواس

في محاولة شاملة لإحصاء وتصنيف موضوعات المأثورات الشعبية المصرية وضع حواس شكلين من التصنيف، ورد أحدهما في دراسة بطران «محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية» (٢٥) وجاء على النحو التالي:

(٢٤) قدم الباحث تعليقاً وافياً ناقش فيه هذا

التصنيف، وجاء هذا في: الجزء السادس

في دليل العمل الميداني لجامعي التراث

لشعبى، مرجع سابق، ص ٤١ .

(٢٥) عبد الحميد حواس، «محاولة

لتصنيف فنوننا الشعبية»، مجلة

الثقافة الشعبية - العدد الرابع، السنة

الأولى - وزارة الثقافة - يوليو ١٩٦٧،

ص ٤٦ .

(أ) الموسيقى :

١ - الموسيقى المصاحبة

(أ) للأغاني

١ - أغاني الميلاد

٢ - أغاني العمل

٣ - أغاني الفزل

٤ - أغاني الأفراح

٥ - أغاني الحجيج

(ب) للرقص .

(ج) للنداءات والابتهالات والمدائح .

(د) للإنشاد والسير .

٢ - موسيقا بحنة

٣ - الآلات الموسيقية :

(أ) آلات النفخ

(ب) الآلات الوترية

(ج) الآلات الإيقاعية



(٢٦) مبدع محمد حواس، محاولة في

ترتيب المادة الفولكلورية - مركز

دراسات الفنون الشعبية (نسخة من

دراسته - مخطوط - غير منشورة د:

ت، ص ٧٣ .

(أ) الموسيقى :

١ - موسيقا بحنة خالصة

٢ - موسيقا للأغاني بأنواعها

٣ - موسيقا مصاحبة للرقص بأنواعه

٤ - موسيقا مصاحبة للنداءات والصيحات والرقى .. إلخ

٥ - موسيقا مصاحبة للإنشاد والرواية

(دور اللحن في الأغنية، العلاقات المتبادلة بين النص واللحن)

(ب) الآلات الموسيقية :

١ - آلات النفخ الهوائية

٢ - آلات الدبر وجر القوس (وترية)

٣ - آلات قرع (طرق وتر، صلسلة، أو أدوات منزلية إيقاعية .. إلخ)

٤ - بأجزاء الجسم البشري (التصفيق، دق الأرض، الخبط على الأفاعذ أو المصدر وإصدار أصوات من الحجارة والصدر والتم وخمسانها)

(ج) المؤدون - الممثلون والعازفون

١ - أنواع الأصوات البشرية وإمكاناتها

٢ - مهارات العازفين والمغنين

٣ - طرق الأداء وظروفه

٤ - كيفية تدريبهم واكتسابهم الخبرة

- الأنغام والتوافقات الحديثة

- تنظيم الموسيقى الشفوية (البشرية)

- الألحان والتوافقات الحديثة والبناء الاجتماعي لها^(٢٧).

٣ - محاولة محمد الجوهري وزملائه

ورنت محاولة الجوهري وزملائه في عدة إصدارات^(٢٨) وجاءت على النحو التالي:

... (أ) الموسيقى

الموسيقى الشعبية وتشمل:

١ - الموسيقى المصاحبة للأغاني (الميلاد، العمل، الغزل، الأفراح، الحج... إلخ).

٢ - الموسيقى المصاحبة للرقص

٣ - الموسيقى المصاحبة للآلات والابتهاالات والمدايح والعديد

٤ - الموسيقى المصاحبة للإنشاد والسير

٥ - الموسيقى الichte

(ب) الآلات الموسيقية

١ - آلات النفخ

٢ - آلات وترية

٣ - آلات إيقاعية

وثمة ملاحظة ينبغي ذكرها بشأن هذا التصنيف، ففي التقسيم الذي اعتمد الدكتور الجوهري لفروع علم الفولكلور (وهو تقسيم رباعي) أدمجت فيه الفنون (بما فيها الموسيقى) في قسم واحد هو: الثقافة المادية والفنون الشعبية^(٢٩). وهذا الدمج - وكما يقول الدكتور الجوهري - ليس راجعاً إلى اعتبارات نظرية أو منهجية عامة وإنما هو رد فعل لتيارات دراسة موضوعات الفنون الشعبية في بعض الكتابات المصرية المرتبطة بالفرقة الفولكلورية، أو اللزعة الشعبية المفرطة، وإن وضع الفنون الشعبية - بما فيها الموسيقى - مع الثقافة المادية في قسم واحد؛ يأتي رغبة في تأكيد قضية أساسية هي: أن تداول الفنون الشعبية (بما فيها الموسيقى) ليس قائماً على معالجتها كمنتجات فنية ذات قيم جمالية في ذاتها، وإنما يجب أن تكون نظرنا إليها من نوع نظرنا إلى العناصر الثقافية والمادية، أي كمنتجات تدل على ثقافة معينة وعلى شخصية مبدعيها ومستخدميها وعلى إلقاء الضوء على ما بينهم من علاقات^(٣٠).

على الرغم مما وصلت إليه هذه الجهود في محاولاتها (التي عثت بحصر وتصنيف موضوعات الموسيقى الشعبية المصرية)؛ فإنها لا تعني أن الموسيقى الشعبية المصرية قد أجزيت لها دراسة تصنيفية شاملة (تكاسب مع كثرة أشكالها وموضوعاتها) يمكن الاعتماد

(٢٧) قدم الباحث تطبيقاً ناقش فيه هذا

التصنيف، وجاء هذا في: الجزء السادس

من دليل العمل الميداني لجامعي التراث

الشعبي - مرجع سابق، ص: ٤٩.

(٢٨) محمد الجوهري - علم الفولكلور،

الجزء الأول - الأسس النظرية والمنهجية

ط٤ - دار المعارف، ١٩٨١، ص: ٩٩ -

وللكاتب نفسه انظر: للدراسة العلمية

للمعتقدات الشعبية الجزء الثاني من

دليل العمل الميداني لجامعي التراث

الشعبي، دار المعرفة للجامعية

الإسكندرية عام ١٩٩٢، ص: ٣٨.

(٣٠) المرجع السابق نفسه (وقد قدم الباحث

تطبيقاً ناقش فيه هذه الفكرة

«الاعتبارات»، وجاء ذلك في الجزء

السادس في دليل العمل الميداني

لجامعي التراث الشعبي)، مرجع

سابق، ص: ٤٨.

عليها في تمييز أنواع وأشكال هذه الموسيقى من بعضها البعض على أساس موسيقي فني؛ ففي غياب هذا الإنجاز المهم باتت عمليات حصر المادة وتصنيفها يتم وفق معايير عامة بدرجة كبيرة (كما سبق بيانه في المحاولات سابقة الذكر) فتارة يأتي تحديد النوع الموسيقي حسب معيار «مناسبة الأداء» مثال ذلك: أغاني الزواج، وأغاني الختان وأغاني العمل وأغاني الحج، وتارة يأتي التحديد والتصنيف حسب معيار «صفة المؤدى» فيقال: أغاني المسرحيات، أغاني البربر، نداءات الباعة.. إلخ، وتارة يأخذ معيار التصنيف منحنى آخر فيستند إلى الاسم الاصطلاحي الشائع في مجتمع الثقافة الشعبية مثل: العبد، الموال، الدور، النميم، الغيرة، الشقية، أو الاسم الاصطلاحي الذي أطلقه الباحثون أنفسهم مثل: أغاني الملاح، نواح الجنائز، أغاني الرقص، الأغاني الصائية المزلية.. إلخ،

وأمر بدیهی أن تتفق هذه المعالجات التصنيفية مع بدايات الاهتمام بوضعية الموسيقى الشعبية المصرية بوصفها مرحلة أولية كانت ضرورية للتعريف بالمادة ومسايرها الاجتماعي. وأمر بدیهی أيضاً أن يظل حصر وتصنيف المادة والتعريف بها يجرى وفق خصائص هذه المعالجات (المعايير) ومن ثم كان من الطبيعي أن تنحصر هذه المعالجات كافة التاولات في ذلك الوقت.

والحقيقة التي لا غنى عن قولها في هذا الخصوص؛ إن المادة الموسيقية - في مجملها - لم تحظ بعد بدراسة دقيقة وشاملة تكشف عن كل خصائصها الفنية التي يمكن أن تصنف على أساسها تصنيفاً موسيقياً فنياً. ويعزى ذلك إلى قلة عدد الدراسات الموسيقية الفولكلورية (بالتقاسم إلى عدد الدراسات التي أجريت وتجرى في بقية فروع الفولكلور) ولم يتوقف الأمر عند قلة الدراسات فحسب؛ فالعديد من الدارسين المبدئين (والواعدين) يتوجهون في الأونة الأخيرة نحو الانشغال بالدراسات التي تعالج موضوع الموسيقى من الجانب الذي يخص الانتماء والتوظيف^(٢١)، وغيرها من المعالجات التي تنأى بتوجهاتهم عن مجال الدراسات التأسيسية التي تساعد الباحث على فهم المادة في سياقها الثقافي فيما أصبح من ناحية، وتقدم لمحلل الدراسات الموسيقية الفولكلورية المعاصر جانباً من المعرفة ما يزال العلم - في مصر - في حاجة ماسة لإنتاجه، من ناحية أخرى.

(٢١) يذكر الباحث على سبيل المثال: مشروع خطة إمامجيبر (١٩٩٦) وكذا مشروع خطة الحكسواه (٢٠٠١) للطلاب جمال عبد الحى للمختصين للمعهد العالي للفنون الشعبية.

مع هذا الحال ظل تصنيف الموسيقى الشعبية المصرية يسير بخطى بطيئة. إن لم يكن يصطدم في كثير من الأحيان بما ساد من خلل في المفاهيم وتشويش في لغة الكتابات العلمية، خاصة وأن الموسيقى الشعبية - حتى في دائرة الاهتمام الأكاديمي - ما تزال تفتقد وحدة المصطلح الدقيق الذي يستوعب بدلالته كل العناصر المميزة للأنواع الموسيقية بأشكالها المتعددة كل على حدة. وما يزال - إلى اليوم - نستخدم لغة الحديث الأعتيادي في وصف الأداء وأساليبه عوضاً عن غياب المصطلح الموسيقي الدال. ولأن جانباً كبيراً من قائمة الأنواع والأشكال الموسيقية الشعبية المصرية لم تدرس - حتى اليوم - دراسة موسيقية فولكلورية متممة؛ فإن هذا الحديث (عن الأداء وأساليبه) لم يتجاوز في أحيان كثيرة الملاحظات العامة. وللباحث لا ينبغي - في هذا المقام - الإسهاب في ذكر قضية المصطلح، وإنما يريد لفت الانتباه إلى تلك الوضعية المتفق عليها سلفاً وهي: أن المصطلح يعد نتيجة منطقية لما توصل إليه البحث الدقيق في فنية الموسيقى وعناصرها؛ ونتيجة أيضاً لما يمكن أن يترسده البحث من آليات وأسباب تؤثر في البنية أرقى الخصائص التكوينية للموسيقا. والخروج بمصطلح ذي دلالة خاصة تشير إلى نوع أو شكل من الأشكال الموسيقية التقليدية لا يمكن أن يتم في معزل عن وجود أو توافر سائر المصطلحات الخاصة بالأنواع والأشكال الموسيقية الأخرى وهذا لم يتحقق بدوره في غيبة النتائج التي نخش كل منغصرتها وأشكال الموسيقى الشعبية والتي تميز على البحث العلمي أن يتوصل إليها. وجوه المشكلة التي نماززال تعترض وجود الصورة التصنيفية المكاملة (للموضوعات وأشكال وصيغ

الموسيقا الشعبية المصرية) وتعرض.. في الوقت نفسه.. نشوء المصطلح العلمي الدال والدقيق؛ أنه لا توجد مثل هذه النتائج العلمية الشاملة التي تغطي كل موضوعات الموسيقى بأشكالها المختلفة، فكل ما تم إنجازه.. في هذا الاتجاه، وكما سلف بيانه.. كان مركزاً على حصر المادة الموسيقية ومحاولة ترتيبها وفق خصائصها الأدبية والاجتماعية أحياناً، ووفق رؤية فنية محدودة أحياناً أخرى. وفي الطبيعي مع هذا أن يكون حصر المادة وترتيبها أو تصنيفها غير ممثل للخصائص الفنية للموسيقا مثلياً دقيقاً^(٣٢).

المنحى الرابع:

البحوث والدراسات الموسيقية وأدواتها

منذ مطلع الستينيات (في القرن العشرين) وحقل الدراسات الفولكلورية في مصر يشهد نشاطاً ملحوظاً يزداد مع مرور السنوات، ومنذ هذا التاريخ والاهتمام بالموسيقا الشعبية يشهد بدوره نشاطاً ملحوظاً يتلدم - إلى حد ما - وحالة الاهتمام العامة التي بدأ يشهدها الصالح العلمي في هذا المجال، ولعل الباحث لا يغفل (في هذا الصدد) الكتابات والدراسات التي سبقت مرحلة الستينيات، والتي كانت تعالج موضوعات من التراث الشعبي^(٣٣).. في هذا الزخم كانت هناك حاجة ملحة لإصدار دورية تخصص لكتابات الدارسين والباحثين في هذا المجال، وكانت أول محاولة هي تلك التي جاء بها أحمد رشدي صالح حينما أصدر عن طريق مركز دراسات الفنون الشعبية عددين لمجلة «الفنون الشعبية»، وفي عام ١٩٦٥ صدر العدد الأول من الدورية التي تحمل الاسم نفسه، والتي ما تزال تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهذه الدورية تمثل المجال الوحيد في مصر المعنى (بضرورة دورية) بنشر مختلف الموضوعات الفولكلورية وتحلل الموسيقا الشعبية موقعاً دائماً ضمن موضوعاتها الثابتة.

أما مجال البحوث والدراسات الموسيقية النظرية؛ فقد ظل - حتى قبيل عام ١٩٨٣ - قاصراً على المعاهد والكتابات الموسيقية المصرية^(٣٤) حيث سجل فيها عدد محدوداً من البحوث (لمنع درجتي ماجستير والدكتوراة) تعالج بعض الأشكال والموضوعات الموسيقية الشعبية (الموال^(٣٥)، الزمار^(٣٦)، المدايح^(٣٧)، أغاني ألعاب الأطفال^(٣٨)) بالإضافة إلى دراستين (في درجة الماجستير) تعالج إحداها وضعية آلة الربابة في الحياة الاجتماعية^(٣٩)، والثانية تعالج تكوينات الفرق الموسيقية الشعبية^(٤٠). بالإضافة إلى دراستين (في درجة الدكتوراة) الأولى تعنى بمقارنة بين ألآب اللغز الموسيقية الشعبية في مصر وبعض الآلات في البلاد العربية^(٤١)، وتعنى الثانية بمعالجة الموسيقا المصاحبة للرقص^(٤٢) هذا وما تزال هذه المؤسسات الأكاديمية تفتح مجال البحث (لمنع درجتي الماجستير والدكتوراة) أمام الباحثين في مجال الدراسات الموسيقية الشعبية^(٤٣).

لم توضع الدراسات الموسيقية في نطاق الدرس الفولكلوري المتخصص (والمعمق أيضاً) إلا بعد إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون) عام ١٩٨١ ويتصحب هذا الوضع على سائر فروع الفولكلور، حيث تولدت فلسفة الدراسة الفولكلورية التي ما يزال المعهد يعمل بها إلى اليوم^(٤٤).

وفي سياق دعم الفلسفة التي تقوم عليها الدراسات الفولكلورية في مصر صدر الكثير من الدراسات والبحوث التي عدت أداة منهجية لا غنى عنها في دفع تنمية الدراسات الفولكلورية والمهوض بهاء ومن هذه الدراسات هنا جاء في موضوعات «المدايح» و«الموسوعات» و«النوايس»^(٤٥) ومنها ما جاء في صيغة أدلة للعمل الميداني الذي يستخدم في جمع مادة المأثورات الشعبية وقد صدر منها ستة مجلدات خصص المجلد السادس منها

(٣٢) قدم الباحث شكلاً مقترحاً لحصر وتزويج موضوعات الموسيقى الشعبية المصرية في قائمة مطولة مزودة بالشرح المرجوز لكل شكل من أشكال الموسيقى الشعبية المصرية، وهي محاولة أثقلت كثيراً من الجهود السابقة التي بذلت في هذا الصغر، وأفادت كذلك من خبرة الباحث ومعرفته بالواقع الميداني لخصائص عهد العمل به خلال الثلاثين عاماً الماضية (انظر الجزء السادس من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، نرجع سابق، ص ٦٩).

(٣٣) المقصود بذلك على سبيل المثال: كتابات أحمد نور زهير زهران القصارى ومحمود فهمي عبداللطيف وعبد المعيد يونس وأحمد رشدي صالح.

(٣٤) يرد الباحث إلى أن هناك جهود بذلت خارج نطاق المؤسسات الأكاديمية تذكر منها على وجه الخصوص للجهود التي قامت به السيدة بهيجة رشدي وخاصة المصطفى في كتابها «أغان شعبية شعبية»، ط ١، مكتبة الأنبار ١٩٨٣ والتي اشتمل على أكثر من سبعين أغنية قامت بحمسها وتوثيق أغانها ثم قامت فيما بعد بترجمة الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

(٣٥) يتنوع حقل القاصري، أغانى للمسابقات الاجتماعية، «الموال»، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان عام ١٩٧٧.

(٣٦) محمد السيد يافرت شفتق، «موسيقا الزار في مصر» دراسة تحليلية لأغانيها ولباقاتها، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان عام ١٩٧٩.

(٣٧) ماجدة أحمد فتدو، «المدايح النبوية والتراث الشعبي بمدينة القاهرة، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة لقسم علوم الدراسات، المعهد العالي للموسيقا العربية عام ١٩٨٢.

(٣٨) إيمان غيلاطيف شافق، أغاني وألعاب الأطفال الفولكلورية المصرية، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة لقسم

علوم الموسيقى بالمعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٩١ .

(٣٩) نائبة على محمد قطب، نور آله الريانية في الحياة الاجتماعية المصرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان عام ١٩٧٧ .

(٤٠) فاطمة أحمد محمود، الفرق الموسيقية الشعبية في مصر، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة للمعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٩٢ .

(٤١) إيمان حسن جويدي، دراسة مقارنة بين آلات النغاب الشعبية في مصر وبعض الدول العربية، أطروحة دكتوراة (غير منشورة) مقدمة لقسم الإثنيوموزيكولوجي بالمعهد العالي للموسيقى (الكثيريفر) عام ١٩٩٩ .

(٤٢) عاطف مصطفى علي، دراسة تحليلية لموسيقى الرقص الشعبي في محافظة كذا، أطروحة دكتوراة (غير منشورة) مقدمة لقسم الإثنيوموزيكولوجي، المعهد العالي للموسيقى (الكثيريفر) عام ١٩٩٩ .

(٤٣) للوقوف على المزيد مما جاء من دراسات موسيقية لنظر (الإنتاج الفكري المصري في علم الفولكلور، فائسة بيلوجرافية، إصاد محمد الجوهري وإبراهيم عبدالحافظ ومصطفى جاد وإصدار مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠ .

(٤٤) نوقش أول بحث في الموسيقا الشعبية بالمعهد عام ١٩٩١ تقدم به الباحث للمصير على درجة الماجستير وكان بعنوان: الثابت والمتغير في الإنشاد الديني الفولكلوري، دراسة مقارنة بين التقليدي والمستحدث في الأناض الموسيقى الفولكلورى . وفى عام ١٩٩٦ نوقش البحث المتقدم من الباحث لمصوره على درجة الدكتوراة بعنوان: الوحدسة والفجر فى فنون الأناض الموسيقى لمصاحب لرواية سيرة بلى هلال، وكان أول أطروحة للدكتوراه يجيزها المعهد .

لدراسة الموسيقى الشعبية^(٤٦)، هذا بالإضافة إلى صدور أول قائمة ببليوجرافية للإنتاج العربى للفولكلور (١٩٧٠، ١٩٧١) تضم مجمل ما نشر فى هذا المجال من دراسات حتى نهاية عام ١٩٧١ وقد نشرت هذه القائمة فى كتاب عام ١٩٧٨^(٤٧) . وفى عام ٢٠٠٠ صدرت القائمة الببليوجرافية الثانية التى خصصت للبحوث والدراسات التى تم إنجازها حتى عام ٢٠٠١ وتضم ما يقرب من ٦٦٠٧ عنوان^(٤٨) . وفى متابعة لهذا الإنجاز أختير عدد من العاديين (اللى شملتها القائمة الببليوجرافية الثانية) وتم شرحها شرحاً موجزاً وصدرت فى جزعين عام ٢٠٠١^(٤٩) .

المنحى الخامس:

الموسيقا الشعبية فى مجال الاستلهم والتوظيف

أسلف الباحث أن بداية الاهتمام بدرس الموسيقى الشعبية فى مصر (جمعاً وتصنيفاً وتحليلاً... إلخ) ارتكز - فى بداياته - على أهمية الإفادة من هذه الموسيقى بوصفها، من ناحية، تمثل تراث الأمة من الأناض والآلات والأدوات، ومن ناحية أخرى، أن هذه الموسيقى تعد أساساً يصلح لبناء أعمال موسيقية حديثة . ويرجع ذلك - كما سلف بيانه - إلى الاعتقاد بأن الموسيقى الشعبية تعد - بالنسبة للمستلهمين المحدثين - مصدر مهم لتأصيل إنتاجهم الموسيقى القومى . والواقع أن مرجع هذا الاعتقاد لا يقوم على نحو مطلق . وكما يدعى بعض الدارسين - على التأثر بحجربة الموسيقيين الأوربيين فى هذا الشأن - فالاعتماد على الأناض والآلات والأدوات الموسيقية الشعبية، أو الاعتماد على بعض الخصائص التركيبية لهذه الموسيقى كمصدر للملحين فى بناء أعمال جديدة شهدت الموسيقى الشرقية العربية خلال المائة عام الفائتة، وهذا الاعتماد لم يكن - فى بدايته - مركزاً على فكرة الاستلهم أو التوظيف بالمفهوم الحديث المعاصر، ولم يكن يلعب من فكرة تأصيل الموسيقى بمفهوم النازع القومى... إلخ، فالعمل الموسيقى كان يجرى وفق وحدة الخصائص الفنية التى تربط بين الموسيقى الشعبية المصرية والكثير من أساليب التلحين عند عدد من المؤلفين فى مجال الموسيقى الشرق عربية^(٥٠)، فسلامة حجازى (على سبيل المثال) كان يأخذ من الأناض الإنشاد فى حضرة الذكر وينشد بها تواشيعه التى غناها كبار المطربين فى مجال الموسيقى العربية، ولم يكن يقصد الاستلهم أو توظيف الفولكلور أو ما نحو ذلك، وإنما كان يلعب موسيقاه فى إطار الثقافة الموسيقية التى تلهمها فى بدايات حياته وفى إطار ذائقته حيث كان شيخاً لإحدى الطرق الصوفية خلفاً لوالده^(٥١) . ولم يختلف الحال نفسه كثيراً عند سيد درويش الذى لحن من الأغنيات (القطايق) وفق نمطه الأناض التقليدية التى كانت تتردد فى بيئته الشعبية . ولا شك أن إنتاج هؤلاء الملحنين (سلامة حجازى وميد درويش وأبو العلا محمد وغيرهم) والذى جاء وفق هذه الوضعية الثقافية، أى وفق نمط موسيقا البيئة (والمعنى فى إطار خصائصها) لأشك أن هذا الإنتاج، كان نه أثر فى أعمال أجيال الملحنين الذين أتوا بعد ذلك، وخاصة فى بورة مفهوم «الأخذ من التراث الموسيقى الشعبى، أو الاعتماد على الموسيقى الشعبية فى تأصيل الإنتاج الموسيقى الحديث وإظهار الطابع القومى وما نحو ذلك، وهو الأمر الذى جاءت عليه الأعمال الموسيقية التى أنتجت بعد ذلك للكثير من الموسيقيين المحدثين أمثال محمد عبد الوهاب وعبد الحليم نورية وبلقي حمدي وأحمد فؤاد حسن وغيرهم .

بجانب ذلك هناك تيار مثله طائفة من المؤلفين الموسيقيين الذين يتبنون فكرة الاستلهم وفق المفهوم الحديث المعاصر، ولا يقوم إنتاجهم الموسيقى على أى شكل من أشكال الوحدة النوعية لخصائص الموسيقى أو صيغها أو أساليبها، فهذا التيار يمثل مستوى من الإنتاج الموسيقى كان ولا يزال تجاذبه الكثير من وجهات النظر النقدية المتباينة، وهو التيار الذى

(٤٥) انظر البيانات البيبلوجرافية في القائمة المخصصة لهذه الموضوعات في: الإنتاج الفكري العربي.

(٤٦) انظر البيانات البيبلوجرافية في القائمة المخصصة لتلك الآلة، المرجع السابق.

(٤٧) محمد الجوهري (مشرقاً) مصادر دراسة الفولكلور العربي، قائمة بيبلوجرافية مشروحة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٣، ومجلة علم الاجتماع الخاص، الكتاب رقم ١٩، ص ١٤، سنة ١٩٧٨.

(٤٨) محمد الجوهري وإبراهيم عبدالحافظ ومصطفى جاد، الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور، قائمة بيبلوجرافية، مرجع سابق.

(٤٩) محمد الجوهري وإبراهيم عبدالحافظ ومصطفى جاد، الفولكلور العربي، بحث ودراسات، المجلد الثاني، ص ١٤، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠١.

(٥٠) هناك وحدة في الخصائص الفنية الدورية تربط الموسيقى الشعبية بالموسيقى الشرقية العربية متمثلة - ليس فقط في الأساليب - وإنما في شروح الكثير من المقامات العربية في دائرة النشاط الموسيقي الشعبي، بالإضافة إلى وجود وحدة في بعض الشروحات والإيقاعات، وكذلك وحدة في الوزن الإيقاعي، فضلاً عن استخدام كلا من الموسيقيين آلات موسيقية بعينها كالدفوف والدربكة والمصاحبات وكذلك بعض الآلات الزخرفية، فالربابة كانت الآلة المفضلة في اللحن الشرقي حتى وقت قريب وهي - في الوقت نفسه - الآلة الرئيسية للشراء. كما أن الفولكلور (أودوي) يمثل اليوم آلة رئيسية في كل من الفرق الموسيقية الشعبية وفرقة الفصحى البلادي.

(٥١) معتمد أحمد الحفي، ملامة حجازي.

تنبه طائفة من المؤلفين الموسيقيين الذين أتبع لهم الاتصال بالموسيقى الغربية الكلاسيكية ودراسة أشكالها وتقنياتها وأساليبها المختلفة. وقد برزت أسماء هؤلاء المؤلفين من خلال إنتاج متميز، وخاصة ذلك الإنتاج الذي راحوا يمارسون فيه الحان وتراكيب موسيقية فولكلورية مصرية، وكثيراً تلك الأعمال في أشكال وقالب غربية (أوروبية) كالكنتشيرتو والمنتاليات والسينفونية وغيرها، بالإضافة إلى الكتابة التي خصصت للآلات الموسيقية المفردة كالفلوت والكان والتشيللو والبيانو. ومن أبرز هؤلاء المؤلفين الذين خاضوا هذا المضمار: أبو بكر خيرت وجمال عبد الرحيم وعطية شرارة ورفعت خزانة وفؤاد الظاهري وعلى إسماعيل.

المنحى السادس:

قضية الصون والحماية

عند إثارة قضية حماية المأثورات الشعبية وصونها في المؤتمرات والدورات، تمثل الموسيقى مكانة بارزة في صدر أي حوار أو نقاش جنلي لهذه القضية. وأمر يدهي أن يتخذ الحوار والجدل (الذي تنيره هذه القضية) مسلكاً خاصاً عندما تكون الموسيقى الشعبية موضوعاً لهذه القضية، ليس بسبب أن هذه الموسيقى تعد واحدة من الموضوعات الرئيسية التي تمثل الجانب الفني في مأثوراتنا الشعبية، وإنما لأن لهذه الموسيقى ولأدواتها خصائص يعينها تقوم - وكما سلف بيانه - على ماضعات ثقافية، هي في ذاتها تثير الكثير من الجدل عند إدراجها موضوعاً في قضية الصون والحماية. والحقيقة التي يعرفها أغلب الباحثين - في مجال الفولكلور - أن الاهتمام إلى صيغة يعينها كيفية الحماية والصون، لهر من أشق الأمور التي تواجه الباحث، وما يزيد من مشقة الأمر أن الموسيقى الشعبية (قديماً وحديثاً) ما يزال يكتنفها الغموض. لاسيما من حيث القواعد التي تنظم عملية الإنتاج والاستهلاك، فضلاً عن الغموض الذي مازالت تطوى عليه عملية الخلق والإبداع الموسيقي في صورها المختلفة.

إن الحماية والصون لا بد أن تنطلق من معرفة وتحديد لماهية هذه الموسيقى (موضوع الصون والحماية)، والوقوف على حذر ميدانها وعلى الشكل الذي آل إليه حالها وإماذا؟. وهذه المعرفة لا تقوم - في الوقت نفسه - على مجرد القراءة العامة لموضعية هذه الموسيقى (قديماً وحديثاً) وإنما على استكمال الدراسة الميدانية الشاملة. وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى مراعاة عامة يدرجها الباحثون، وهي أنه ليس هناك تاريخ يعينه يفصل بين ما يسمى بالموسيقى الشعبية التقليدية القديمة، (التي أمكن رصدتها خلال الخمسين عاماً الماضية) وبين النشاط الموسيقي، فالظواهر الثقافية - وكما هو معروف أيضاً - لا تتغير ولا تتحسر دفعة واحدة، كما أن الجديد منها لا ينشأ بين عشية وضحاها. ولتحدث عن التغير وحتمياته يقتضي من الباحث - في هذا المقام - الإشارة إلى تلك التغيرات المتتابعة التي شهدتها كافة أبوية المجتمع المصري خلال العقود الخمسة الماضية والتي انعكست على كثير من الظواهر الثقافية التقليدية بما فيها النشاط الموسيقي الشعبي بكل صورته التي اقترنت بالكثير من المناسبات والأحداث الاجتماعية المتدوعة (في المنزل وفي الحقل وفي مجالات العمل المتنوعة .. إلخ).

لقد تعددت الآراء وتباينت وجهات النظر في كيفية صون المأثورات الموسيقية الشعبية وحمايتها، ومن الطبيعي أن يكون سبب هذا التباين هو اختلاف وسائل وأساليب الحماية والصون التي يجب أن تتوافق وطبيعة كل فرع من فروع الثقافة الشعبية (المعتقدات والمعارف والعادات والتقاليد والآداب والفنون التشكيلية والرقص والموسيقى والثقافة المادية) فضلاً عن تباين وجهات النظر في أساليب وطرق حماية - سون مادة كل فرع... وما يطوّه الباحث في هذا الصدد هو الإشارة إلى الصورة العامة التي اجتمعت حولها كثير من الآراء

ووجهات النظر، ولا ينافس من أن يسجل الباحث في هذا المقام ما جاء في واحدة من مداخلاته التي أفسح لها بعض الوقت في واحدة من جلسات مؤتمر «حماية وصون الماثورات الشعبية المصرية» الذي إنعقد في صيف عام ٢٠٠٠ والذي نظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة. حيث يتعامل بها تحمى على وجه التجديد، وكيف؟ وفي هذا الصدد تطرق الباحث إلى ملاحظة أساسية مفادها: أن الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية المصرية لا تقيم أهمية موضوعات وأشكال هذه الموسيقى وفق مستويات أو درجات ارتقائية سواء كان ذلك من حيث البداية للحلية أو من حيث درجات الإنقاس في البناء أو في مجالات الأداء وأدواته، وإنما تسعى بين موضوعات وأشكال هذه الموسيقى وبين بعضها البعض. ففي الدرس العلمي ينظر إلى موضوعات هذه الموسيقى وإلى أشكالها المختلفة على أنها رصيد التراث الموسيقي الذي تتلقى عبر السنين وأن كل شكل أو موضوع موسيقي إنما أيدع في سياق بعينه ليؤدي دوراً بعينه في بنية هذا السياق، وعلى هذا النحو لا يجوز تجزئته أو تقسيم أشكال وموضوعات الموسيقى الشعبية المصرية إلى أشكال وموضوعات جديدة بالصون والحماية لسبب ما، وأشكال وموضوعات أخرى غير جديدة بالصون والحماية لسبب ما أيضاً، ويسرى هذا القول على وصناعة الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية. إننا فموضوع الحماية والصون يشمل كل الرصيد الموسيقي الشعبي (قديم وحديثه) مع الأخذ في الاعتبار أن الواقع الثقافي الشعبي - في كثير من أقاليم مصر - قد تجاوز الوضع التقليدي القديم من حيث شكل الترابط والعلاقات البائنية التي كانت تربط الأشكال الفنية وموضوعاتها المتعددة بالأحداث والوقائع الحياتية اليومية، وقد أثر ذلك بشكل ملحوظ على معايير القيم الفنية وعلى أدبياتها عند المبدعين أنفسهم وهذا أمر لا بد من أخذه في الاعتبار عند إجراء أى تخطيط لكيفية الحماية والصون.

أما كيفية الحماية (كما اقترح الباحث) فإنها - ومن الطبعي - أن تتسق مع سائر الضوابط سالفة الذكر، ويمكن إيجازها في النقاط التالية:

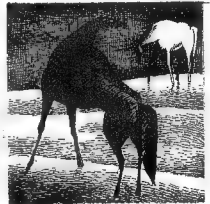
١ - استكمال خطة عمليات الجمع للميداني الشامل - التي بدأها مركز دراسات الفنون الشعبية منذ خمسين عاماً - والتنسيق مع هذه المؤسسة المهمة للإفادة من الرصيد المتراكم من المادة الموسيقية ومن الموائد الفولكلورية الأخرى التي تعد ركيزة مهمة لأرشيف قومي للماثورات الشعبية المصرية.

٢ - توحيد أساليب وطرق الجمع والأرشفة والتصنيف في جميع المؤسسات المعنية بعمليات جمع الماثور الموسيقي الشعبي واتباع أحدث الطرق والوسائل والتقنيات المعمول بها عالمياً في هذا المجال.

٣ - زيادة المقررات الدراسية في المعاهد والكليات الموسيقية التي تخصص لموضوع الموسيقى الشعبية المصرية. وأداتها، على أن تتضمن هذه المقررات الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهذه الموسيقى جداً إلى جذب مع الأبعاد الفنية والحماية.

٤ - دعم وتشجيع المؤسسة الحكومية والأهلية التي تعنى بالماثور الموسيقي الشعبي المصري، سواء تلك التي تقوم بدراسه أو التي تسعى - بطرق متعددة - إلى إلقاء الضوء على القيمة الثقافية والفنية التي يمثلها هذا الماثور وميدونه.

٥ - زيادة دعم الفرق الموسيقية الشعبية التقليدية (التي كونتها الهيئة العامة لقصور الثقافة) مع التركيز على أهمية مواصلة تأهيل الأجيال الجديدة من الممثلين والمغنيين في الأقاليم المتعددة وإناحة فرص العمل لهم واكتسابهم الخبرة من الأجيال الأكبر سناً. مع التركيز أيضاً على أهمية تدريب وتوعية المشرقيين على هذه الفرق بمهامية الموسيقى الشعبية (في كل أشكالها وموضوعاتها المختلفة) دون تدخل من المشرقيين بخل بأسنول وقواعد التقاليد المتوارثة التي يقوم عليها الإبداع عند الفنانين في هذه الفرق.



من تقاليد رمضان عند أطفال اليمن

أروى عبده عثمان

ولنرجع قليلاً بذاكرتنا إلى الوراء عندما كنا صغاراً.. كيف كنا نتذوق رمضان بنكهة مميزة، وكيف كنا نستقبله بالأغاني والأهازيج المصهورة بالألعاب والرقصات الشعبية.. كالكمامي، وعمل التناصير.

وستختار هنا بعضاً من التقاليد التي يمارسها أطفال اليمن للاحتفاء بشهر رمضان.. من هذه التقاليد التالي:

أولاً: يوم الشواعة^(١)

تقليد يمارسه أطفال محافظة (إب) ويكون قبل رمضان بيوم.. حيث تقوم أسر الأطفال بجهيز المادة الغذائية المعدة لهذه المناسبة، فحصد الأمهات الكعك اللذيذ المصنوع من دقيق التميمج البلدي (البر)، السمّن والبيض البلدي، ويأخذ كل طفل كعكه ساخناً في أطباق مصنوعة من الفخس (فخر) ذرواف (مشرقة)^(٢) ومنقوشة بألوان زاهية، ثم يخرجون جماعات إلى بيوت الجيران، وأسكن تجمع المامة، والمقول، وهم يرفعون أصواتهم عالياً وسط تهليل الفرح، وترديد الأهازيج فيبشدون قائلين:

شواعي بيدي.. يا رمضان

والقرص من سيدي.. يا رمضان

تزخر اليمن ريفاً وحضراً بصور وملامح لأشكال شعبية ترسمها مجموعة الأفكار من المعتقدات والقيم والأعراف، والتي مازالت عنواناً مساطفاً يطبع الشخصية اليمنية. فالفرادة والتميز ملمحان مهمان في هوية اليمن وذاكرتها، ومن هنا استطاع الوجدان الجمعي أن يعبر عن هذه المفردات بالإثراء والتنوع في كل الممارسات الحياتية.

ولعل التعدد والتمايز المناخي - التضاريس - لليمن أدى إلى التمدد والتمايز في الأشكال التمييزية سواء أكان في الشكل الفني أم في المضمون.

ومناسبة حلول شهر رمضان مناسبة عظيمة تحمل الطابع الروحاني في قلب كل مسلم، وتخزن الذاكرة الشعبية الكثير من المقوس والتقاليد الشعبية التي قد تختلف، وقد تتشابه، من بلد إلى بلد آخر. فلها قداستها في وجدان الكبار، بالإكبار نفسه تحل هذه القداسة مكانة عدد الصغار. ولا تغالي إذا قلنا إن مساحة عظمتها وإجلالها أكبر مما عدد الكبار، لكونها تأتي لكسر حدة التراتبية في نمط الحياة المتواتر الذي يملأ الأطفال أكثر من غيرهم، وحاملة معها روح التغيير والتجديد في طرق المعيشة وأساليبها (الأكل - الشراب - العمل - النوم) بالإضافة إلى كثير من المقوس والتقاليد الخاصة به.

ماعد^(٧) على أمى شىء.. يا رمضان

والبيت الأخير (ماعد على أمى شىء) المقصود به أن الأم قد قصت ما عليها من دين فى الأيام التى أفلرتها بعثر شرعى.

والسؤال:

هل تعد هذه الأغاني إبداعاً صرفاً من قبل الأطفال؟ أم ابتدعها الكبار (الأمهات) وردها الصغار كأغان جاهزة.. ومع تغير الظروف الاجتماعية والثقافية حالت للأطفال؟ أم أنها إبداع مشترك؟

أعتقد - وتظل وجهة نظري لا - أن هذه الأغنية، والأغاني الأخرى التى تحمل الجوهر نفسه ليست من الإبداع الصرّف.. فمن أين للأطفال أن يعرفوا (ماعد على أمى شىء) فى ظروف العزلة الاجتماعية والثقافية لبلادنا قبل عشرات السنين من القرن العشرين.

متى تبدأ مراسم الشواعة:

قبل رمضان بيوم وبالتحديد قبل تناول الغداء.. يبدأ الأطفال احتفالاتهم التى تستمر حتى منتصف الليل.. حيث يقوم الأطفال وأسره بزيارة الأهل والأقارب، وهم محمّلون بالكوك والهدايا الكثيرة.

وأحد الأدل على ما ذكرته سابقاً بشأن التعدد والتغير فى بعض جزئيات الممارسة الشعبية للشكل الواحد فى إطار المنطقة الواحدة ذات الرقعة الجغرافية الضيقة - أى بين قرية وأخرى - ففى قرية لا تبعد عن القرية الأخرى نرى كيف يورث أطفالها احتفالاتهم بيوم الشواعة بطريقة تختلف عن طريقة القرية المجاورة.. حيث يقوم كل طفل بحمل كعكه فى الأطباق التى تحدّثنا عنها سابقاً، أو كما يقبلون يحملون (شواجتهم) إلى مكان اسمه (الجرين)^(٨)، وهو مكان نظيف مزروع به (الزيت)^(٩) أو (الزبل)، فيقوم كل طفل بحمرجة كعكه فى شكل عجلة حتى تصل إلى أيادي الأطفال الفقراء فيتلقونها مسرورين، مع ترديد تلك الأمزجة السابقة.

وهذا أعان وأهازيج ترديد بجانب تلك الأغنية التى ذكرناها سابقاً تسمى به (المساي)، وسأنتى على ذكرها فيما بعد:

يا مساء جيت^(١٠) أمسى عندكم

يا مساء والتفانى كلكم

يا مساء جيت أمسى عندكم

يا مساء زوجونى بكنكم

وأهازيج أخرى مثل:

يا رمضان يابو الحماحم^(١١)

إدى^(١٢) لنا دغشة^(١٣) دراهم

وهذه الأهازيج منتشرة فى مناطق اليمن ريفاً وحضرًا..

تبقى نقطة مهمة: أن تقليد يوم (الشواعة) مازال يمارسه أطفال محافظة (إب) وبالذات فى مديرتى (السده) (النادرة) حتى اليوم.

ثانياً: التفاصيل:

من التقاليد الرمضانية التى يمارسها أطفال اليمن، ويمارسها الكبار أيضاً، عمل التفاصيل أو المشاعل، وهى من المظاهر الاحتفالية المهمة فى بلادنا، وتقام فى المناسبات الدينية، وكذلك فى المناسبات والأعياد الوطنية.

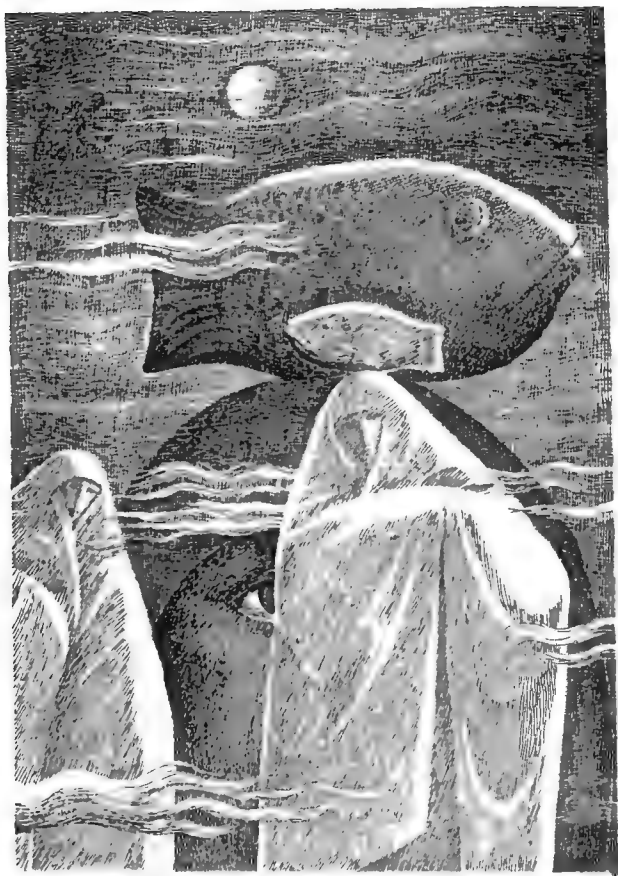
وتأتى التفاصيل فى البداية كإعلان عن هذه المناسبة أو تلك، والتى تحصى على عدة طقوس قد تختلف من مناسبة إلى أخرى.

طرق عمل التفاصيل:

قبل المناسبة بيوم أو بأيام تمتد أحياناً إلى شهر كامل بأيامه وإياليه - كما فى بعض المناطق - حيث يبدأ الأطفال يساعدكم الكبار بجمع المواد المراد بها عمل (التصيرة) أو إشعلة كالحطب، وأعواد القصب، أو براز الحيوانات والدواب (الخنفع)، ويتم جلبها من أماكن بعيدة كالجبال، والوديان، ثم تنشر وتشتت فى مجموعات بحيث تتعرض للهواء والشمس، حتى تجف.

الطريقة الأولى:

وهى الأكثر انتشاراً فى الأرياف والبدن، وتصنع من مادتي الرماد + الكبروسين (الجاز)، حيث يقومون بجن الرماد بمادة الجاز حتى تصبح عجينة لينة قابلة للتشكيل. تقطع العجينة على هيئة كرات أو مكعبات، وأحياناً يضاف الجاز بكميات كبيرة لتغدو العجينة سائلاً. بعد ذلك تصفب الكرات أو يسكب الخليط على أسطح المنازل، والأماكن العالية كقمم الجبال، والأماكن العالية من المباني والدور الرسمية



والحكومية، وعند إعلان التوقيت المحدد للإشغال في (ينصر) الجميع في وقت واحد.

الطريقة الثانية:

تجهز أصداء القصب، ويهشم رؤوسها ثم تشعل، وهي تشبه المشاعل الحديثة، فكل طفل يأخذ مشعل أو مشعلين، ويجوبون بها الحارات، والأماكن.

الطريقة الثالثة:

عمل المحاريق الكبيرة بإشغال كميات كبيرة من الحطب (كما في ليلة الشلعب) - التي سيأتي إلى ذكرها فيما بعد - وتعمل هذه المحاريق في ساحات مخصصة لهذا الغرض (المحطبة) أو (الميدان).

الطريقة الرابعة:

عن بقايا الحيزانات (الصنع) وتكويه أو عمله على هيئة أقراص - كما هو مستخدم في إشغال التناصير - بعد عمله يتم تبخيرها، وعندما تصبح الكرات جافة يتم إصاقها بميدان القصب أو بساتين حديدية لتكون على هيئة مشاعل.

هذه أهم طرق صنع (التناصير) وطرق إشعالها، وهي الأكثر انتشاراً في المناطق الريفية. وهذا التقليد في اعتقادي لا يتضمن مجرد إشغال الدوران على أسطح المنازل أو الأماكن العالية، وإنما يمتد إلى أبعد من ذلك، ليشمل مجموعة من الأطفال لأشكال تعبيرية قروية كانت أو حركية يمارسها كل من الأطفال والكبار على حد سواء، وسواء أكان ذلك يتم في الريف أم في المدن.

ثالثاً: ليلة الشلعب (أمودجاً للتناصير):

نوع من أنواع التناصير التي تأتي للإعلان والتعبير عن مناسبة حلول شهر رمضان، وهو تقليد مميز يتبع في محافظة صنعاء (الحيمة الداخلية).

تعد ليلة (الشلعب) من أهم الليالي التي يتم الاحتفاء بها بشكل متفرد عن بقية المناسبات الأخرى، إذ يتم الاستعداد للاحتفال بها ما يربو على الشهر تعديداً، حيث يقوم الأطفال، ومن أعمار مختلفة بما فيهم الفتيات وللغاية بجمع الحطب من الجبال، والأودية، والأماكن الريفية، وتجري العادة أن يخرج الأطفال في جماعات فيجمعون الحطب من أشجار مختلفة، ويتم تشبيتها حتى تجف، وتكون صالحة للاحتراق.

«وقبل مجيء رمضان بأيام قليلة، ويوسط العمل الدؤوب، والفرحة العظيمة، يتم نقل كل تلك الأحطاب، التي جمعت وشئت في أماكن متناثرة إلى مكان يعد لهذا الغرض، ويسمى بـ (الميدان) أو (المحطبة)، ويكون عادة في مكان بعيد عن المنازل ومساكن الأميين، والحيوانات، والنباتات أيضاً، والحكمة من عمله بعيداً بهذا الشكل كي لا تمتد أسنة الالتهب، وتتضرر الكائنات الحية.

في هذه الليلة يقوم الأطفال بشكل مجموعات، كل مجموعة تضم أطفال قرية بكاملها أحياناً، وبالتعاون مع بعضهم البعض يتم صنع (شلعبات) على شكل ضريح لمؤهل صغير، ويتنافس الأطفال في التدفن لصناعة الشلعب.

وفي ليلة رمضان تقوم كل مجموعة بإشعال شلعباتهم وسط الأغاني والرقصات والأناشيد التي تتمثل في الدوران حول تلك الشلعب التي تبدأ ألسنتها حتى تعان السماء.

توقيت إشغال الشلعب:

يبدأ توقيت إشغال الشلعب بزمان محدد، أي منذ المغرب تصديداً يستمر حتى منتصف الليل، حيث تصبح المنطقة بقرائها المجاورة شعلات كبيرة من الالتهب، على أن أول من يبدأ بالشلعب هو مركز الناحية، إذ أن منه يبدأ إشغال الشلعب في كل القرى، والأماكن المجاورة.

ومن الأغاني المشهورة في هذه الليلة، والتي تغال أثناء الدوران حول تلك الشلعب، الأغنية التالية:

شلعب شلعب يا رمضان

يا رمضان دندل^(١٠) حباك

بيت على صالغ قباله^(١١)

في هذه المقطوعة ينادي الأطفال رمضان بالنار (شلعب) فيلبي رمضان نداهم، بأن يلقي حباله (يدندل) عبر امتداد الجبال الشاهقة إلى كل بيت، مبدداً بيت (على صالغ) إلى أمامه (قباله) كتموج للبيوت الريفية.

وهذا أهازيج أخرى تغال أثناء الدوران واللعب حول الشلعب مثل:

يا رمضان ياو الحماح

إدى لنا قرعة^(١٢) دراهم

فهذه التساؤلات يجب ألا نتعامل معها بشكل عارض نحن المشتغلون في حل التراث الشعبي^(١٦).

رابعاً: المساء:

تقليد يمارسه الأطفال تكوراً وإناءً في الريف أو المدن احتفاءً بقدوم شهر رمضان، وتبدأ به بعض المناطق في المنتصف من شهر شعبان وتسمى بـ (الشعبانية)، وفي مناطق أخرى يكون المساء في ليالي شهر رمضان، وفي الأعياد الدينية، كالميدان (الطر - الأصحى) حيث يجتمع أطفال الحارة، والحارات المجاورة، ويغنون أناشيداً على هيئة طابور، حاملين مشاعلهم، والبطول، والصفائح المعدنية (الأتاك) يدقون عليها إيقاعات يصحبه الفناء، والأهازيج الخاصة بالمساء، ويطلقون جهورياً الحارات ويقرنون أبواب البيوت، والدكاكين، ويكون المساء حسب توقيت مجد، وهو غالباً بعد الإفطار مباشرة، ويستمر حتى الإمساك، مقابل حصولهم على بعض العلى والعقد، فيبدؤون بمناذلة صاحب المنزل بأسفه، فيجوبونه أو (يسزونه) على إيقاعات الطبول، المصحوبة بالأهازيج، وفي إيقاعات بسيطة، وقريبة من إيقاعات ألعاب الأطفال، حيث يشدون:

يا مساء وأسعد الله المساء

يا مساء عندكم جنة وكور

يا مساء عندكم شم العطور

كلمات الترحيب، صاحب المنزل أو الدكان، تجوب أرضاً عالية في المدح (جنة ونور)، وعندكم شم العطور... إلخ لأجل منحهم عطايا نقدية، وأحياناً مأكولات، خصوصاً الحلوى. ثم يواصلون المساء قائلين:

يا مساء جيت أمسى عندكم

يا مساء زوجوني بنتكم

يحمل المساء لفظ المنطقة التي يتناول فيها المشايخ (خبان، يريم، عدن، زيد إلخ).

بالإضافة إلى أنه يحمل ردوداً ساخنة ومباخرة لئلا:

يا مساء جيت أمسى من خبان^(١٧)

يا مساء راجعوني بالكبان^(١٨)

يا مساء جيت أمسى من يريم^(١٩)

(أبو الحمام) وصف لرمضان بأنه أبو سيد الحمام الصغيرة المحملة بالخير، والبراح الزكية، والفرح أيضاً. ففي البيت الثاني يطلب المثل من رمضان أن يعلى والده نقوداً كثيرة ليتمكنوا من الاحتفال به خير احتفال، ومنها إقامة الموائد العامرة بكل صنوف الأكل اليمني، كما هو متبع في كل البيوتات العربية والإسلامية للاحتفاء برمضان.

تبقى نقطة أخرى أن الأطفال من صفار السن والذين لا يستطيعون الاحتفال بالشعليات الهائجة، في المجتابة، فإنهم يحتفلون بعمل تماثيل صغيرة على أطبع منازلهم، والتي تصنع من الرماد والجاز، كما أسلفنا.

وتقليد الشعلة مازال يمارس في محافظة صنعاء (الحيمة الداخلية) حتى يومنا هذا، لكن تقنية التماثيل الأخرى قد اختفت من المدن اليمنية إلا فيما ندر، لكنه مازال يمارس في الأرياف، وأيضاً على نطاق ضيق.

ومما يبحث على الناس أن مثل هذا التقليد والتقاليد الأخرى في ثقافتنا الشعبية المادية كالتماثيل اليرودية يتعرض للافتراض، وقد انقرض الكثير منه. بالفعل لاخفاء وتلفتها الاجتماعية التي صنعتها مجمل التغيرات الاجتماعية، والتكنولوجية، والاقتصادية، والثقافية والدينية وغيرها، بالإضافة إلى إتادي الفتح والمسخ والتشويه التي تطالعت تحت حجج نفعية آنية، استهلاكية، كتطويرة الخالي من الأدوات المبهجة. وما يحز في نفوسنا أن نكم كل هذا بدين تدوين وتوثيق.

ويبقى من طرح هذا المعلم الشعبي تساؤلات تدور انتباهنا مثل:

هل عمل التماثيل أو إشعال النار مرتبط بمهنة تاريخية صحيحة مرغوة في القدم.

هل له جذور سحرية أسطورية تمتد إلى التعجب عن فلسفة الإنسان البدائي المرتبطة برحلة اكتشافه للنار عبر المراحل الثلاث التي يتكرها العالم الأنتروولوجي (جيمس فريزر) وهي:

١ - الجهل بمعرفة النار.

٢ - معرفته بها.

٣ - اكتشافه لها.

يا منقاء يا نقرارة^(١٨) والشريم^(١٩)

يا مسام جيت أمسى من عدن

يا مسام نازفوني^(٢٠) بالئين

يا مسام عند راعية الشعير

يا مسام والطويهي^(٢١) بالنقليل^(٢٢)

يا مسام أكل الابن الزغير^(٢٣)

يا مسام عند راعية الهره^(٢٤)

يا مسام تحذف^(٢٥) وما ترد

من هذه الأهازيج يتبين للمرء أنها تماس رفيقة لما تحملته من مفردات لا توجد إلا ضمن نطاق القرية أو الريف عموماً كـ (الغرارة)، (الشريم)، (زاعية الهره)، (راعية الشعير)، وقلماً تحمل اسم المدن.

وهناك تماس من نوع آخر يستشف من خلالها الحالة الاجتماعية والاقتصادية كروح الفقر. فالتماسي كشكل تعبيرى فى اجتماعى يؤدى وظيفة اجتماعية إنسانية بشكل

الهوامش

- (١) الشواحة: لم أستطع أن أمطر على الصنىة لثمد والدقيق، فربما أنت الكتاب من لفظ (شوح) فلان أرحاميه أى زارهم وأدخل القرية إلى قريهم. ولذا فأقرب تمويه لهذا اللفظ ما رجحته فى المعجم اليمنى فى اللغة والتراث للأسفل مطهر الأرياني حيث يشير إلى أن (الشواحة) هى الفل الذى تتراوح دلالته بين العرن والمساعدة إلى الخدمة طاعة ولاء.
- (٢) مفرقة: أت من الشرقة، وهى نبلج جافة للشه فى شكل حطبات.
- (٣) القرمص: جمع قرمص، وهو قطعة الخبز فى شكل مستدير. والمقصود هنا الكفك.
- (٤) ما عد: لم يبق.
- (٥) الجوزين: مكان مرسوف من الحجارة التماس تستخدم فى أيام التصاد.
- (٦) الويل: للزراع أو الربيل... زرعيات أو حثايل صغيرة.
- (٧) جيت: أثبت.
- (٨) الحماح: حيق لريحان.
- (٩) أوى: أصلى.
- (١٠) دحشة: حدة.
- (١١) دلدل: تدلى.
- (١٢) قبائلك: أمامك.
- (١٣) قرعة: كيس من الجلد.
- (١٤) أسماوير فى أصل النار: تأليف: جيمس قريزير، ترجمة يوسف شلب الشام، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ - مطابع دار العلم.

غير مباشر، فالطرق على أبواب المنازل والمحلات هو بمثابة صدقة:

يا مسام الخير يا مسام

يا مسام والله ماشقى^(٢٦) لإلايل

يا مسام تقسمه بين العيال

أو

يا مسام والله ماشقى الإيتات^(٢٧)

يا مسام تقسمه بين البنات

وعلى لثق هذه الأهازيج يمكن أن تصاغ آلاف الأبيات على وزن المقدمة (يا مسام الخير يا مسام).

وتبقى نقطة مهمة أنه عندما يرفض أصحاب البيوت أو الدكاكين إعطاء الأطفال النقود أو العلوى فإنهم يأتون برد ساخر وساخن فى الوقت نفسه فيقولون:

أما جواب أو كتاب

وإلا فقلناها باب الباب^(٢٨).

- (١٥) خيان: مدوية فى محافظة إب.
- (١٦) الكيان: نوع من أنواع الخبز، وهو من الأكلات الشعبية اليمنية الشهيرة.
- (١٧) يريم: مدينة تتبع لواء إب.
- (١٨) الغرارة: كيس من الجلد يعمل به للعب.
- (١٩) الشريم: السجل.
- (٢٠) نازفوني: بمساعدة بالاء.
- (٢١) الطويهي: تصدير للفاضل، وهو نوع من الحوربات المدحشة عالق فى الرجدان والذاكرة الشعبية، وربما يكون الأسد.
- (٢٢) النقلي: الحريق المساعد فى الجبل.
- (٢٣) الزغير: الصغير.
- (٢٤) الهره: الكركم.
- (٢٥) تحذف: أت من حذف للشه أى غرقة.
- (٢٦) ماشقى: حرف (ما) تعنى فى اللهجة اليمنية (٧)، أشتى: بمعنى أريد.
- (٢٧) ثبات: نوع من أنواع الحلوى (الرغيسة اللدن) وتسمى فى بعض البلدان بسكر الثبات.
- (٢٨) بياب: أمام الباب، والمقصود هنا التبرز أو التبول أمام الباب فى حال حجب العلوى أو الأكل أو التفرود من قبل صاحب المنزل أو المكان ملحوظة: كثير من تفسيرات الكلمات استقيمتها من المعجم اليمنى فى اللغة والتراث، تأليف الأستاذ للفاضل مطهر الأرياني.

الرياب

فى المعاجم والكتب العربية

عامر محمد الوراقى

ومنه قِيلَ للضرر رياب.

٤ - مختار الصحاح: للإمام محمد بن أبى بكر عبدالقادر الرازى، المطبعة الأميرية، القاهرة سنة ١٩٢٦م.

الرياب بالفتح السحاب الأبيض وهو السحاب المرئى،
الواحدة ريابة وبه سميت المرأة الرب.

٥ - قطر المحيط: الريابة اسم من الرب والملكة
والعهد، وجماعة السهام أو خيط نقش به السهام، أو خرقة تجمع
فيها، أو سلفة تلف على يد مخرج القداح لئلا يجد نفسه قد
مس قدحاً يكون فى صاحبه هوى.

الرياب: الجماعة.

٦ - المتجدد: الرياب واحدته «ريابه» وهى السحاب
الأبيض وهى آلة الطرب.

٧ - المعجم الوجيز: الرياب: السحاب الأبيض،
واحدته ريابة، وهى آلة شعبية ذات وتر واحد.

٨ - لسان العرب: لابن منظور وهو الإمام العلامة أبى
الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفرقى
المصرى.

أتناول هنا التعريف بتاريخنا الشعبى وأهميته فى
حياتنا، خاصة أن لآلة الريابة قيمة كبرى فيما
تقدمه من ألحان شعبية.

كذلك عن دورها المهم كظاهرة حية توجه إليها
الأنظار للدراسة والبحث فى مجتمعنا.

ومن خلال هذا التعريف أقدم دراسة عن موقع الرياب فى
المعاجم والكتب العربية متفقاً من معجم إلى آخر ومن كتاب
إلى كتاب بحثاً عنها، وأهم هذه المعاجم هى:

١ - المصباح المنير: للعلام العلامة أحمد بن محمد بن
على المقرئ المتوفى سنة ٧٧٠هـ. الرى: الشاة التى وضعت
حديثاً، وقيل التى تحبس فى البيت للبهنا، وجمعها رياب.

٢ - الرائد: الرياب آلة طرب ذات وتر واحد.

٣ - الصحاح ومقدمته: الريابة بالكسر شبيهة بالكثانة
التي تجمع فيها سهام الميسر وربما سموا جماعة السهام ريابة.
والريابة أيضاً العهد والميثاق.

قال علقمة بن عبده:

وكنت امراً أفصحت إليك ريباتى

وقيلك ريدنى فصوت ريوب

ولكشف عنها نحتها في فصل الرام حرف الباء .

ونجد أنه لم يتعرض للربابة كونها آلة وترية ولكنه تعرض للمعنى من خلال الدين واللغة العربية حيث قال: ربيب: الرب هو الله عز وجل، هو رب كل شيء، أى ماله، وله الربيوبية على جميع الخلق، لا شريك له، وهو رب الأرباب ومالك الأفلاك، ولا يقال للرب في غير الله إلا بالإضافة، وقد قالوا هذا في الجاهلية للملك .

قال الحارث بن حزنه:

وهو الرب، والشهيد على يور

م الميادين، والبلاء بلاء

الاسم: الربابة، قال:

يا هذ أسفالك، بلا حسابه

سُقياً ملك حسن الربابة

وهذا ما قاله ابن منظور، والربيوبية: كالرباب، وعلم ربيوى منسوب إلى الرب، على غير قياس .

٩ - معجم القوئلور: للأستاذ الدكتور عبدالحمد يونس رحمه الله رحمة واسعة وجعل مثواه الجنة، جزء ما قدم لنا من علم ينتفع به على مر السنين والأيام، حصل على رسالة الماجستير تحت عنوان «الظاهر بيبس»، ثم حصل على رسالة الدكتوراة في «السيرة الهلالية بين التاريخ والأدب الشعبي»، وقد عاونه شيخنا الجليل الأستاذ الدكتور أمين للخرلى معاونة صادقة في سبيل الحصول عليها .

وقد بذل الراكذ عبدالحمد يونس الجهد الجهد من أجل إنشاء أول كرس للأدب الشعبي في رحاب قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة .

نجد في باب الرام ص ١٢٩:

رباب RABAB: اسم يطلق في العربية على كل آلة وترية يعزف عليها بالقوس .

ويذهب صاحب القنونه إلى أن الرباب وجد أول ما وجد في يد امرأة من بنى طى وتلصق الراوية التركية اختراع الرباب إلى رجل اسمه عبدالله قاريابى، وثمة قصة أندلسية تجعل اختراعه محصوراً في شبه جزيرة أيبيريا .

وقد عرف العالم الإسلامى سبعة أشكال لتلك الآلة الوترية: منها: ١ - المربح . ٢ - المدور . ٣ - القارب . ٤ - الكمثرى . ٥ - نصف الكرى . ٦ - الطبورى . ٧ - الصندوق المكثوف . ويقول الخليل المتوفى عام ٧٩١هـ: إن العرب الأقدمين كانوا يشدون أشعارهم على صوت الرباب، وكان رباب الشاعر فى مصر ذا وتر واحد .

أما رباب المغنى فكان ذا وترين وكان الرباب يعزف لجماهير الشعب ولم يصبح قط من آلات التخت .

١٠ - موسوعة الموسيقى العربية والعالمية:

للدكتور فتحي الصنافى

الربابة: هى آلة قديمة عرفها العرب عن الهند منذ عدة آلاف من السنين، تصنع حتى اليوم بشكلها البدائى القديم، توجد منها لوعيات عديدة كالربابة المصرية والتركية والمغربية وغيرها، والاختلافات بينها ليست فى أصل الفكرة والتصميم ولكن فى الشكل العام تبعاً للمواد الخام النباتية التى تصنع منها فى كل منطقة .

١١ - القاموس الإسلامى: وضع الأستاذ أحمد عطية الله .

نجد في ص ٤٨٦ المجلد الثانى:

رباب، فى اللغة، المسعاب الأبيض، ومن ثم استخدم علماً أنثرياً والواحدة ربابية .

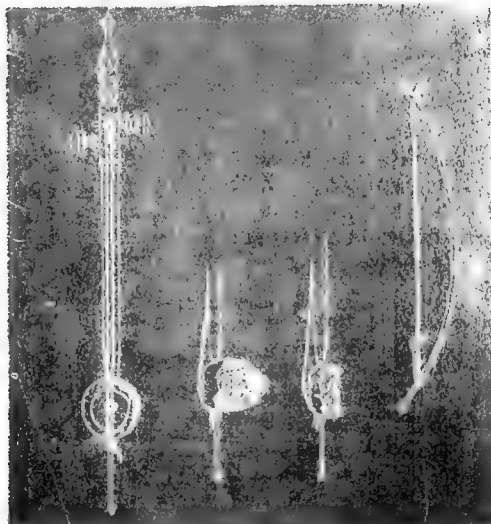
الرباب والربابة: آلة موسيقية وترية والنسب إليها ربابى وهو الصنارب على الرباب، ومن هؤلاء محمود بن عبدالله الواسطى الربابى وكان يضرب به المثل فى معرفة الموسيقى .

والرباب من الآلات الموسيقية المعروفة منذ الأزمنة القديمة، وكان العرب فى الجاهلية يشدون الشعر على صنرب الرباب، والرباب يضرب بالأصابع أو القوس .

مكونات الرباب:

يتكون فى جملة من صندوق يشد عليه قطعة من الجلد، ويكون له علق يمد عليه وتر أو وتران أو أكثر .

وتختلف أنواع الرباب بحسب شكل الصندوق، ومن أكثرها شيوعاً الصندوق الذى يكون على شكل نصف كرة وتستخدم لهذا الغرض ثمار القرع أو جوز الهند، وهو شائع الاستعمال فى الريف المصرى، ويضرب عليه الشاعر وهو يروى قصص



أكثر من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، اسمها «رافانا سترون» Ravana ston، كانت ذات وترين أو ثلاثة غير أنها لم تستخدم فمانت.

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس فقد أوجدوا في القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة بالرباب وكانت ذات وتر واحد ثم تقدمت بهمة العرب أيضاً وأصبحت ذات وترين متساويين في اللفظ، ذات ثلث وترين منفصلين ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلط كل الثنين منها على الآخرين وتوعدت أشكالها فحرف منها في مصر والمشرق العربي:

(أ) رباب الشاعر: صندوقها على شكل مربع مقوس جانباه إلى الداخل شيئاً ما.

(ب) رباب آخر يسمى «كمنجة» صندوقه المصنوع نصف جوة هلد.

وانتشرت آلات الرباب في جميع دول العالم الإسلامي شرقاً وغرباً فانقلت مع العرب إلى الأندلس وصقلية، وعرفت أوروباً منذ القرن السادس عشر الميلادي تحت اسم «روبيك» Robeck.

٣ - الموسيقى الكبير للفارابي: يذكر الفارابي في كتابه عدم زيادة أوتار الرباب على أربع.

٤ - في كتاب ماذا أعرف العدد ٢٦ «المنشورات العربية، الموسيقى العربية» (سيمون جارجي) ترجمة عبدالله نعمان:

(الربابة) هي الآلة الوترية العربية الحقيقية الوحيدة، وهو الكمان القديم ويمكن لصندوق من جلد الماعز أن يتخذ شكلاً مربعاً فتكون الرباب البدوي المنتشر في الشرق الأوسط أو المندير كما في مصر، ويلعب على الرباب بواسطة قوس، وقد يتألف من وتر واحد كراباب الشاعر عند البدو أو وترين من شعر الذئب كراباب المغني وهو يمسك في الوضع الأفقي.

الفروسية قصة عترة، وأبى زيد الهلالي لاسميا في مواسم خاصة مثل موالد الأولياء، أو الاحتفال بليالي شهر رمضان. ومن أوضاعه الأخرى الرباب ذو الصندوق المربع والمندور والقارب المصنوع من الخشب المنقوش.

ومن أهم الكتب العربية:

١ - المصريون المحدثون عاداتهم وشمالهم في القرن التاسع عشر: للمستشرق الكبير إدوارد ويليم لين، وترجمة الأستاذ عدلي طاهر نور.

كُتب في ٢٧٣ يقول يوجد نوع من الكمان يسمى «رباباً» كثيراً ما يستعمله السخون الفقراء لمصاحبة الغناء.

والرباب نوعان:

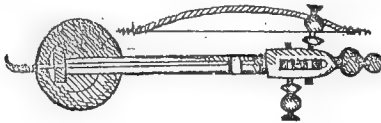
(أ) رباب المغني (ب) رباب الشاعر

ويختلف النوعان في أن الأول ذو وترين والآخر ذو وتر واحد، ويسهل تحويله إلى النوع الأول إذ إن له ملويين وبلغ طوله اثنين وثلاثين بوصة، وجسمه إطار من الخشب، يغطي صدره دون ظهره رق وسبخ من الحديد، والوتر من شعر الخيل وقوس الرباب طوله ثمان وعشرون بوصة يشبه قوس الكمان.

والرباب يستعمل دائماً رواية القصص مثل أبى زيد الهلالي وهم يشدون الشعر، وراوى تلك القصص يسمى «شاعر» ومن ثم سميت الآلة «رباب الشاعر» أو الرباب أبو زیدی، ويستعمل الشاعر بنفسه هذه الآلة بينما يصاحبه عازف آخر على رباب معاثل.

٢ - علم الآلات الموسيقية: للأستاذ الدكتور محمود أحمد المغني

يقول في كتابه عرف العالم أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى



وصف احتفالية السبوع

مجدى الجابرى



ظاهرة السبوع باعتبارها ممارسة طقسية لا تقتصر فقط على الاحتفالية التي تقام للمولود في مساء اليوم السابع لميلاده. بل تسبقها مرحلة الإعداد والتجهيز، وتستمر هذه المرحلة طوال الأيام الستة السابقة ليوم السبوع، أي منذ يوم مولد المولود وحتى اليوم السادس.

وحيث إن هناك ترتيباً معيناً لما يحدث خلال هذه الأيام الستة. فيدون هذه التجهيزات وبهذا الترتيب لا تقام احتفالية السبوع كجزء متمم للممارسة الطقسية. ولذا سيقسم الباحث وصف الاحتفالية إلى مرحلتين.

المرحلة الأولى:

ويمكن تسميتها بالإعداد والتجهيز وتستمر كما سبق القول ستة أيام، على النحو التالي.

اليوم الأول: وفيه يتم رمي الخلاص، في الليل. وذلك بعد أن يكون قد سمع ثلاثة أنانات صلاة. ولهذا قد يؤجل رميه إلى اليوم الثاني.

اليوم الثاني: تقوم فيه القابلة «الناية» بكبس الأم أي محاربه «لم جسمها» الذي يكون متعباً حسب الخبرة الشعبية، ثم تقوم بتحميمها، ولا يتم ذلك إلا بعد رمي الخلاص.

اليوم الثالث: شق عين المولود بالماء والملح والبصل والقيام به (بل السبع فولات).

اليوم الرابع: إلباس المولود عقداً من السبع فولات التي تم بلها في اليوم السابق.

اليوم الخامس: تجديد شق عين المولود بنفس الطريقة السابقة ومعاودة تحميم الأم.

اليوم السادس: يقوم أبو المولود وسيدة من أقاربه بشراء «الفخرة» وهي عبارة عن «السودلى» - الملبس - الفيشار - الشيكولاتة.. الخ ويتم هذا في الصباح أما في المساء فتقوم القابلة بعمل «التبتيه» أو «البيانه» للمولود وتبدأ بتحميم الأم والطفل وتكحيلهما. ثم تقوم بتجهيز «صليبه».. قلعه بها ماء به سبع فولات من تلك التي تم بلها في اليوم الثالث وبعض العملات المعدنية التي يقوم بإلقائها كل الحاضرين في الصيدية. ثم تقوم بتجهيز طبق به سبعة أنواع من الحبوب (فول - عدس - أرز - قمح - ذرة - حلبة - فاصوليا) وتسمى «كاسة

العطار، وبعد ذلك تقوم بتجهيز القلة (للبلدت) والأبريق (للولد) وتزيئها بالحلى والورود للبلت وساعة يد والورود أيضا للولد، وتملأ القلة أو الأبريق بالماء. تقوم برص الشموع بهما وإضاءتها وتتركها مضاعة طوال الليل حتى تنطفئ تلقائيا. وتسمى كل شمع باسم مقترح للمولود ويظل هذا الشمع مضاع مع كل هذه الأشياء إلى الصباح، والشمعة التي تستمر مضاعة حتى الصباح أو أطولهم مدة اشتعال، يسمى بها المولود يوم المبعوع، ثم يطبخ طبق أرز باللبن «رز الملايكة»: وتوضع هذه الأشياء جميعها على منضدة إلى الصباح.

المرحلة الثانية:

المبعوع: ويتم في اليوم السابع: وهو يوم الاحتفالية، ويتم على النحو التالي:

١ - تجهيز المكان وتحضير الأكسسورات: الهون - القلة - الغريال - .. إلخ، والانتظار لحضور المشاركين من الأطفال والنساء والرجال.

٢ - وضع الطفل في الغريال ومعه الملابس التي قلعتها في اليوم السابق وبه سكين وقطعة من الخبز وبعض الملح وبعض الهدايا العينية التي يقدمها المشاركون مثل الصابون - السكر - الخ، ويكون الطفل لابساً ملابس بيضاء نظيفة وذلك بعد تحميمه في اليوم السابق.

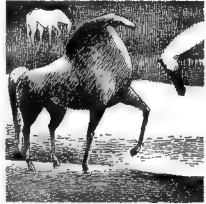
٣ - تعدية الأم من فوق الغريال «تخلطتها» سبع مرات، وأثناء ذلك تقوم القابلة بتبخير الأم بالبخور، حيث تكون إحدى الميدات أو القابلة ذاتها ممسكة بملابس الطفل وبها السكين وتحركها في الاتجاه الذي تخطو إليه الأم، وأثناء ذلك تقوم برقوة الأم والمولود:

نص الرقوة:

الله راقبك
الله شافك
الأولى باسم الله
الثانية باسم الله
الثالثة باسم الله
الرابعة باسم الله
الخامسة باسم الله
السادسة باسم الله
السابعة باسم الله

رقبتك من عين أمك وأبوك بحمدوك
رقبتك من عين الجوار يلجؤ الشرا
رقبتك من عين البنت فيها خشت
رقبتك من عين المرأة حريه بشرشرة
رقبتك من عين الرجل حريه بجلال
رقبتك كما محمد رقى ناقته
حط لها الطيق ما داقته
كانت كسير
صبحت تسيير

٤ - غريلة الطفل ودق الهون: وفيها يتم تحريك الغريال وبه الطفل وهزه و (رزعه) في الأرض ثلاث مرات، ويؤمن هذا دق الهون وأثناء هذا (الدق) تقول القابلة، ويشاركها بالقرل جمهور المشاركين:



اسمع كلام أمك
ما تسمعش كلام أبوك
اسمع كلام عماتك
ما تسمعش كلام ستك
لو قالولك شرق غرب
لو قالولك غرب شرق
لو قالولك هات شطه هات كمون
لو قالوا لك هات كمون هات شطه

وهذه الكلمات والألقاب والأسماء التي تقال شديدة المرونة، حيث يتم تغييرها بالإضافة والم حذف، ولكن المهم فيها هو التأكيد على التناقض بين ما يقال للمولود وما يفعله فعلاً أو ما يريدون منه أن يفعله.

٥ - درجة الغريال: تقوم القابلة - بعد إخراج الطفل من الغريال وتحويل عييه وإصلاها لأمه - بدرجة الغريال في مكان السبرج، ثم تعطيه للأطفال كي يدهرجوه قدر ما يستطيعون في أماكن مختلفة.

٦ - للزفة أو رحلة تعرف للمولود على المكان:

وتبدأ بأن تقوم القابلة والأم والأقارب بتوزيع الشموع على الأطفال والكبار «سيدات، رجال»، مع احتفاظ الأم بشمعة، ثم يتم إضاءة الشموع من بعضها البعض، وبعد ذلك تقوم الأم حاملة الطفل وموقدة الشمعة تقودها القابلة ويتبعها بقية المشاركين بالدوران حول مكان السبرج ثم تجارزه إلى أماكن أخرى بالبيت، وأثناء ذلك تقوم القابلة بتبخير الأم ورش الملح، وقد يقوم برش الملح أو التبخير إحدى قريبات الأم أو إحدى المشاركات، وتقول القابلة أثناء رش الملح والتبخير:

خذ الله ما بيئا وبينكسو
لا تشذونا ولا لتذيكو

وتكرر هذا القول، وأثناء ذلك - أي أثناء الزفة - يغني الأطفال ويشاركهم الكبار:

الولد: حلقاتك برجالاتك
حلقة دهب في وداناتك

ويقول الأطفال: يا رب يا ربنا كبر ويبقى لحدنا

يارب يا ربنا يلعب في الشارع زينا

فيقول الكبار: يا حنان يا متان

كل سنة نجيب صبيان

والبنت: حلقاتك برجالاتك

حلقة دهب في وداناتك

ويقول الأطفال: يارب يا ربنا تكبر وتبقى زينا



٧ - العودة وتوزيع السبوع:

وبعد انتهاء الزفة تعود الأم حاملة الطفل لتجلس في مكانها الذي بدأت منه الزفة لتلقى الهدايا من المشاركات وقد يأخذ الكبار أيضاً من هذه الأكياس.

٨ - تقوم القابلة بأكل طين (رز الملايكة) ويشرب أحد كبار السن الماء الموجود في الأبريق أو اللقطة أو يصب تحت شجرة عمرة وتصلب اللقطة.

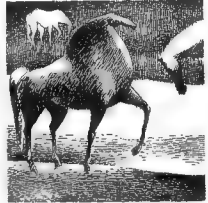
إحتفالية السبوع في سياقها الثقافي الشعبي:

يعتبر وضع المولود في الغريال هو الرمز المفتاح لتحليل هذه الممارسة الطقسية ذات الطابع الاحتفالي:



حيث بوجود المولود على هذا النحو. يكون بين عالمين يرمز للأول بالغريال وهو عالم الرحم. الغامض المجهول. ويرمز للعالم الثاني بجمهور المشاركين وهو العالم الواقعي/ الظاهر الواضح، وعلى هذا النحو تعتبر بقية الحركات التي تتم - بترتيبها السابق وصفه - هي عبارة عن تمثيل حركي لهذه الرحلة التي يتم عبرها إخراج المولود من العالم الغامض إلى العالم الواضح والتي لا تتم إلا في حضور ممثلين للعالمين وبموافقتهم معاً، وما يستتبع هذا من اعتراف ممثلي العالم الغامض بالمولود ككائن اجتماعي من جهة وله صلة بعالمهم من الجهة الأخرى. وفرحة ممثلي العالم الواضح بهذا الاتفاق والاعتراف وتمنياتهم لهذا المولود بعالم سعيد معني به بعض الثراء العادي (حلقة ذهب في ودانناك).

وعلى هذا يبدو أنه كامن خلف طقس السبوع احتفالية شعبية تصور أنطولوجي للوجود على أنه - منقسم إلى عالمين:



عالم الهنا: العاشر القابل للغياب دائماً، والذي يسكنه كائنات ذات قوى وطاقات محدودة (الحيوان - النبات - الإنسان) وهذا الأخير - واضح هذا التصور الأنطولوجي - احتفظ لنفسه بقدرة الاتصال بعالم «الهناك» عن طريق امتلاكه لقوى وطاقات خاصة، أو اصطفاؤه من قبل كائنات هذا العالم، وبالطبع هذه الطاقات والقوى أو هذا الاصطفاء ليس لجميع البشر بل لبعضهم فقط، كالأنبيا والقدسين والأولياء والسحرة والكهنة وكردية الزار والقابلة، وهذه الأخيرة لأنها تقوم بإخراج المولود من الرحم، تمتلك القدرة على الوقوف بين العالمين، وبالتالي تنطق صلة ما بعالم الهناك، إلى جانب علاقتها الطبيعية بعالم الهنا.

عالم الهناك: الغامض، الغائب العاشر دائماً أو على الأقل القابل للحضور سواء برغبته وإرادته أو بامتلاك الإنسان لقوة أو قدرة ما على استحضاره أو الاتصال به.

وهذا العالم يسكنه عدد كبير من الكائنات: الملائكة - الملائكة الأرضية - الشيطان - إبليس - العفريت - الجن - الأسياد - الجنية - المارد - أبو رجل مسلوحة - القرين - أم الصبيان .. إلخ.

ويبدو أن التفرقة بين هذه الكائنات أمر شديد الصعوبة سواء في المدون أو الشفاهي من أخبارها، حيث أن بعضها متحول عن الآخر، وبعضها يحل محل الآخر من نص للنص بل ويدخل للنص الراحل. وهناك شواهد كثيرة من المادة التي تم جمعها ميدانياً أو من قراءات الباحث في المدونات حول هذا الموضوع وخاصة (عجائب المغلوقات وغرائب الموجدات

للتقريب، حياة الحيوان للجاحظ، حياة الحيوان الكبرى للدميري وغيرها) تؤكد على صعوبة هذه التفرقة.

ولكن هذه الكائنات تنقسم وفقاً لهذا التصور الأنطولوجي على أساس قيمى أخلاقى إلى خيرة وشريرة. تنف الملائكة فى أقصى طرف الخير وأليس فى أقصى الشر. ويذهبوا تحرك بقية الكائنات. وما يميز هذه الكائنات عامة عن كائنات عالم الالهة هو امتلاكها لقدرات ذاتية خاصة بها، كالظهور المفاجيء والاختفاء المفاجيء والشكل فى كائنات أخرى - وهو ما يعرف بالتحويلات - والتي لا يمتلك أرقى كائنات عالم الالهة - وهو الإنسان - هذه القدرة ليمارسها على غيره أو على ذاته إلا بامتلاك طاقات أو قوى خاصة أو أدوات تنتمى لعالم الالهة.. كالفخام السحري والإبر السحرية.. إلخ كما أنها وفقاً لهذا التصور الأنطولوجي تسكن السماء والبحر والأرض وتحت الأرض.

يعتبر هذا التصور الأنطولوجي هو والاعتقاد فى وجود هذه الكائنات فوق الطبيعة بمثابة الأرضية الثقافية التى تعمل فيها مجموعة الرموز التى يشكل منها الخيال الشعبى - فى احتفالية السورع الطقسية - نصاً حركياً وكما يستعمل الخيال الشعبى فى تشكيل نصه الحركى الرموز فإنه يستعمل أيضاً عدداً من العلاقات الإشارية التى استقاها من خبرته المباشرة مع عالمة الواقع. ويجدر بالباحث قبل أن يفرض فى محارلته التأويلية لمرمرات هذه الرموز لك شفرائها والاقتراب من الأفكار والمشاعر الكامنة خلفها. وقيل أن يدخل فى الكيفية التى تم بها تركيب / تشكيل هذا النص الحركى موضوع البحث، أقول يجدر بالباحث أن يحاول - قدر جهده - وضع حد فاصل بين الرمز والعلامة الإشارية. ولا أقول وضع تعريف لهما.

يمكن القول على الرمز مع أ. لالاند، على أنه (كل دالول ماضى يستحضر، بعلاقة طبوعية شيئاً ما غائباً، أو يستحيل إدراكه)^(١) أو هو كما يقول يونغ (أفضل رسم ممكن لشيء غير معروف نسبياً. والذي قد لا نعرف أن تشير إليه فى البداية بطريقة أكثر وضوحاً وأكثر تمييزاً)^(٢).

أوم تشارلز تشادويك (إن الرمزية ليست مجرد استبدال شيء بشيء آخر وإنما هى عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة.. وعوامل)^(٣) أما العلامة الإشارية أو المؤشر Index (فهى التى ترتبط بموضوعها ارتباطاً سببياً، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً أو من خلال التجاور)^(٤) وعليه يمكن تعريفها بأنها (علامة تحيل إلى الشيء الذى تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها فى الواقع)^(٥) وهذا للتعريف للعلامة الإشارية أو المؤشر كما وضعه بيرس للعلامة الإشارية - فى معرض تقسيمه الثلاثى للعلامات: مؤشر، أيقونة، رمز - يمكن عدد وضعه بجانب تعريف الرمز symbol - الذى يحصره فى أنه (علامة تحيل إلى الشيء الذى تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة)^(٦) اكتشاف أن ثمة فاصلاً هاماً بين الرمز والعلامة الإشارية يمثّل فى أن المرموز أو المشار له فى الأول ليس شيئاً محدداً، بل هو داخل من الأفكار والمشاعر، وأن العلاقة بينه وبين الرمز (الدلال) ليست سببية بل تعتمد على تداعى الأفكار واستظهار المشاعر، فى حين أن العلامة الإشارية تشير لشيء واضح محدّد وللعلاقة بين دالها ومدلولها سببية.

ويعد أن حاول الباحث وضع هذا الحد الفاصل - نسبياً - بين الرمز والعلاقة الإشارية اللتين يستعملهما الخيال الشعبى فى تشكيل نصه الحركى. يقوم بمحاولة تأويل لمفردات هذا

(١) نقلًا عن جوليوس ديوان: الخيال المرمزى، ص ٩.

(٢) نقلًا عن جوليوس ديوان، مرجع سابق، نفس الصفحة.

(٣) تشارلز تشادويك، الرمزية، ص ٢٩ - ٤٠.

(٤) سيزا قاسم، السيميوتيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد مقال د (مخل إلى سيميوتيقا) إشراف سيزا قاسم، نصر أبو زيد ص ٢٣.

(٦) المرجع السابق. نفس المقال، ص ٣٤.

الخيال وحوالها وأفكارها وخبراتها من ناحية، واكتشاف القانون الجمالي الكامن خلف هذا الترتيب للحركات والمشكل للنص الحركي/ الاحتفالية.

في البداية يمكن تقسيم المادة التي يستعملها الخيال الشعبي هذا إلى مجموعتي الرموز والعلامات الإشارية على النحو التالي:

رمز الخلاص في النيل: رمز، حيث الخلاص وهو ذلك الجزء من المولود والذي يسمى «بالحيل المرى» يعتبر مكن اتصال المولود بالرحم وعالمه، والانفصال عنه هو نوع من الخلاص من هذا الاتصال وإذا فهذا الجزء المتصل أو الذي كان متصلاً بعالم الرحم لابد وأن يعود إلى مكان غامض ومقدس، ولا يقص النيل لا الغموض ولا القداسة، وهو النهر الذي قدسه المصريون وجعلوه إلهاً، فرمى الخلاص في النيل هو استرداد عالم الهناك لما يحمل بعض أسرارها وهو الخلاص.



كيس جسم الأم أو لمة: علامة إشارية تشير إلى خبرة شعبية حسية حصلتها الجماعة الشعبية من تكرار نساها للحمى والولادة. حيث يمدد جسد الأم كله تقريباً ويشد بفعل وجود المولود داخل الرحم، ولذا يجب إعادته إلى شكله العادي بعد انتهاء هذا الحدث الاستثنائي «العمل، بالولادة»، كما أن تعميمها إشارة مباشرة إلى خلاصها منه أو تنظيفها مما علق بها من جراء الولادة من أشياء يجب التخلص منها كالمخاض وخلافه.

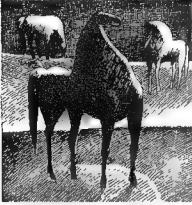
شق عين المولود: بالماء والملح والبصل، علامة إشارية تشير إلى خبرة شعبية في إكمال نمو المولود، حيث أن المولود البشري يولد ناقصاً للمو على عكس غيره من الكائنات الطبيعية، وبذلك فإن هذا الملح والبصل والماء بمفعولهم الحارق كفيولن ياداران الدموع من عينيه وبالتالي جعل غده الدمعية تبدأ في العمل.

أما بل (السيح فولات) فهو استعداد لرمز وليس في حد ذاته رمزاً.

إلباس المولود عقد السبع فولات: فهو كحجاب أو تعويذة يعتبر رمزاً لقيامه كتعويذة بدور التوسط بين العالمين، ولكن لا أعتقد أن لدى المعرفة الكافية لما يرمز إليه القول لتأويله والكشف عنه...

شراء «الفترة»: علامة إشارية تشير إلى المشاركة والتجهيز ليوم السبوع، حيث تزرع هذه الفترة كهدايا.

في التهيئة يبدأ تعميم الطفل لأول مرة وهو رمز - وليس مجرد إشارة للظافة - إلى تطهره وخلاصه من عالم الرحم «الهناك» ليستعد غذاً - في السبوع - للدخول في عالم إلها، صينية القتل مجرد علامة إشارية تشير لمكان توضع به الأشياء، والعلامات المعدنية علامة إشارية تشير إلى العالم المادى الذي سيدخله، والسبع حبوب رمز ربما يشير إلى أسطورة البحث الأوريزية في الأسطورة الفرعونية الشهيرة، حيث ارتبط أوريزيس بالخصب الزراعى، كما أن بعده بعد الموت يعادل خروج المولود من العالم الغامض «الهناك» إلى عالم إلها، أما القلة أو الأبريق فإنهما علامتان إشاريتان وربما علامتان أيقونيتان، بشيران أو يستحضران التكوين المورفولوجى للمرأة والرجل، وتزيينها هو تملى لمستقبل سعيد لهما عندما يكبران «الزفاف مثلاً، ولكن من المحتمل أنه يكمن خلف تزيينهما استخدامهما وسيكيتين لصد الساحر الذى يمكن أن يصيب المولود أو المولودة، فتقع عين الحامد على يديهما ويجوان هما، حيث يمكن للزينة أن تلفت عين الحاسد لحظة شره، فتصيب هذه العين الشريرة الشئ المزين. وكذلك وضع الشموع بالقلة أو الأبريق تشير للزينة من ناحية، إلا أنها



يمكن أن ترمز إلى الدور الذي لا يمكن أن تحل في وجوده كائنات عالم الهناك في المكان الموجود به - هذا الدور -، ولذا تترك مضاءة حتى الصباح، فقد تعرض الأم أو المولود لتأثير صار لو ناما في الظلام في تلك الليلة السابقة للسبوع، إذ يمكن أن يتم - حسب الاعتقاد الشعبي في وجود القرينة - بدل الطفل في الظلام انتقاماً من أمه التي أتمته ولا يتم عودته وإرجاع الطفل المولود لأمه وأخذ القرينة لطفها للجن، إلا بإجراء طقس آخر أشد تعقيداً وهو الرضوة وهو يشبه الزار ولكن بدين موسيقى أو دقات زار. وتسمية المولود باسم أطول الضمير عمراً في الإضاءة علامة إشارية - تشير إلى ثمن طول العمر للمولود. أما أرز الملائكة فهو - كطعام أبيض ومحلى بالسكر ولا يصعب إلا في الأفراح - يشير إلى حالة الفرح بالمولود، وإن كان ارتباطه بالملائكة - الأرضية - قطعاً - يجعل له بعداً رمزياً ربما لارتباطه للجن بمكان غامض يؤتى به منه، لذلك تدور كثير من الاحتمالات حول اللبن اعتقاداً في قداسه، وهذا ما يجعل القابلة هي التي تأكله.

في السبوع، سبق الحديث عن رمز وضع المولود في الغريال، أما غريته فهي علامة إشارية تشير إلى تأرجحه بين عالمين، ويخبط بالغريال في الأرض ودق الهون علامتان إشاريتان تشيران إلى تنبيهه، وملابس الطفل التي توضع معه علامة إشارية على خلقه للعالم القديم وإن كان مازال محتفظاً به مما يقره من الرمز، والسكين رمز لهذه الطاقة أو القوة الروحية الموجودة في الحديد والقادرة على إبعاد الجن، وقطعة الخبز علامة إشارية تشير مباشرة لعالم الهنا وإن كان له كثير من الاحترام فهو (النعمة) إلا أنه لم يصل إلى درجة التقديس - في حذر علمي - وإن كان القسم الشعبي به (والنعمة الشريفة على عيونا...) يقره من هذا، أما الملح فهو قادر حسب الاعتقاد الشعبي على فناء عين العاسد (محسرة ف عين التي ما يصل على النبي)، (حظ في عينك محسرة ملح) وعلى هذا فهو رمز لهذه القدرة على صد الحسد. أما الهدايا المينية (صابون - سكر - إلخ) فهي علامة إشارية تشير إلى المشاركة من قبل جمهور الحاضرين للأم (مساعد ع المعاش) وكهدية محتمل أن ترد في ظرف مناسب، كتنظيف شعبي، أما إلباس الطفل ملابس بيضاء نظيفة، رمز لتخلصه من عالم الهناك وتناول أهله بوجوده بينهم في عالم الهنا، وتغطية الأم مولودها سبع مرات ربما يشير إلى الحماية التي تسبغها عليه، والبخور رمز لأنه يحمل قدرة على طرد سكان عالم الهناك الأشرار واجتذاب الأبرار منهم.

أما نص الرقوة فهو رمز لفوى، تعويذة كوسيلة حماية للطفل المولود وأمه من عين الحاسد، فقاتله يستعين بخالق العالمين الهنا والهنالك وحاكمهما، بل يجعله هو الذي يعيدهما ويصميهما الله راقيك من عين الولد والبنت والمرة والراجل، وإذا أصابك قاله شافيك، حيث لم يلجأ الإنسان الشعبي إذا أصابه المرض إلى غير من بيده الشفاء، من هذه العيون التي أجاد في تصويرها وبيان أثرها التدميري (شرشرة - الحرية - الشرار)، ولاأرى ما هو الخشت، ولأن هذا الفعل التدميري بفعل قوة من عالم الهناك، فلا بد من التعوذ منها وللجوء إلى خالقها راحكها.

أما درجة الغريال فهو علامة إشارية تشير إلى تملي أن يسير المولود في كل الأماكن التي تم درجة الغريال فيها، بل ويجري أيضاً، ونأتى أخيراً إلى زفة المولود وهي إجمالاً معادل رمزي لانتصار عالم الهنا على عالم الهناك، ولكن هذا الانتصار ليس بتدمير الآخر، بل بإقامة علاقة ذات بعدين، أشرار هذا العالم للغامض يتم كف أذاهم، وأخيارهم يتم استدراؤهم. وفي الزفة إيقاد الشموع هنا يشير إلى الفرح ومشاركة الآخرين للأمر فرحتها

بالتصاوير، بإيقادهم شعورهم أيضاً، واللف علامة إشارية تشير إلى رغبة الأم في تعريف ابنها الأماكن التي سيعيش فيها، ورش الملح كما سبق رمز إلى تمنى فق، عين الحسد، والبخور رمز إلى تمنى تنفير الأشرار وتقريب الأخيار من كائنات الهناك، والتعوذة التي تقولها القابلة إلى معادل رمزي لغوي تشير إلى أن عهداً تم أخذه وعلى الطرف الآخر أن يلتزم به وإلا فالله قائم بينهما يحكم ويجازي ويعاقب، والأغنية التي تغنى تحمل حسا بالفرحة معادل رمزي لغوي يتمنى مستقبلاً مزدهراً مادياً (حلقة ذهب في ودانك أو ودانك) وسعيداً محلياً باللعب في الشارع مع الأولاد، مع تمن بكرة الأولاد مبكراً إضافة إلى تمن آخر وهو الإكثار من إنجاب البنين، ولكن ثمة خوف على المولود من الحسد، لذا فالإبامه حلقة ذهب تشبه بالبنت، فيظنه الحاسد بنتاً فلا يصيبها بعينه، فأبليت حسب الاعتقاد الشعبي أقل من أن تصيبها عين الحاسد، حيث (كسر البنت ضلع يطلع لها عثرة).

ويعد العود من الزفة، توزيع السبوح علامة إشارية تشير إلى مشاركة الحاضرين في الفرحة التي تمت بهذا الانتصار، أما (أرز المللكة) والذي لا بد وأن تأكله القابلة حلقة الرصل بين العالمين فهو رمز للقران الذي يقدمه البشر للطيبين من الكائنات الغامضة، وماء الفلة والأبريق والذي يشربه أحد كبار السن أو يصب تحت نخلة يشير مباشرة إلى تمنى طول العمر للمولود.

ويعد هذه القراءة للرموز والعلامات الإشارية التي استخدمها الخيال الشعبي في تشكيل نصه العرقي، نلاحظ أن ثمة بنية رمزية تقوم بجمع هذه الرموز، حيث أن (مجموعة الرموز ذات الموضوع الواحد تلعب بعضها ببعض، وتصنيف إلى الموضوع قوة رمزية إضافية) (٧) وهذه القوة الرمزية الإضافية هي قوة البنية المعرفية التي شحرت حولها مجموعة الرموز والعلامات الإشارية، ويمكن وصفها على النحو التالي: ثمة عالمان - أحدهما قوى وغامض والثاني ضعيف وواضح، وأن ثمة كائناً غادر العالم القوى إلى العالم الضعيف، ويريد العالم القوى الانتقام من العالم الضعيف بإرجاع هذا المغادر إليه، ولكن ثمة واحد من سكان العالم الضعيف يمتلك قدرة خاصة - امتلاكها بإطلاعه على العالمين - يستخدم هذه القدرة الخاصة في تمثيل عملية الخروج والمغادرة هذه ومدى احتياج العالم الضعيف لهذا الفرد المغادر، وأثناء هذا التمثيل يحضر نوابا عن العالمين، ليشركوا في تمثيله - كل حسب طبيعته - وأثناء هذا التمثيل يستخدم قدرته الخاصة ومعرفته بكل العالمين في استخدام وسائل وأدوات يبعد بها أشرار العالم الغامض (الملح - البخور - التعاويذ - السموع) ويستخدم أدوات ووسائل أخرى يسترضى بها أخيار هذا العالم (البخور - الأرز بالبن - التعاويذ) وبذا يستطيع الانتصار على العالم القوى مع تأكيد العلاقة الطيبة معه والانتصار للعالم الضعيف وإدخال هذه الكائن ومعه الفرحة بقدمه لمن هم أكثر احتياجاً إليه.

وبهذا يكون الإنسان الشعبي باستخدامه للخيال - الذي يعمل على الرموز كمادة يشكلها، والذي يمكن تسميته بالخيال الرمزي - قد حقق لنفسه:

* تجديداً للتوازن العيالي التي تتحكم به مهارة الصوت.

* تجديداً للتوازن النفسي والاجتماعي (٨).

وبالخيال - ويفضله - أمكن للإنسان الشعبي أن يؤكد (أن القول بكل البشر قانون، يبقى كامناً في الشعور مقنعاً بالمخطط الجبري للمادى جداً، الذي يجعله الخيال يلعب في عيون

(٧) جيلبير دوران، مرجع سابق، ص ١١٢.

(٨) جيلبير دوران، مرجع سابق، ص ١١٣.

(٩) برجسون، نقلا عن جيلبير دوران،
مرجع سابق، ص ١١٤.

(١٠) برجسون، نقلا عن جيلبير دوران،
مرجع سابق، ص ١٥٥.



الفكر^(٩) حيث أن (التخيل بصورة عامة ردة فعل دفاعية للطبيعة ضد التصور، بالمقل، لمتمية الموت)^(١٠)

وقد تم تشكيل هذه البنية المعرفية بتمثيل حدوثها على هيئة سلسلة متشابكة من الحركات، فالفعل ورد الفعل ليسا من نفس النوع ولا الدرجة فقد يكون الفعل واحداً عتيفاً ورد الفعل استرضائياً مرة، تهديدياً مرة أخرى.

ويمكن توضيح هذا كما يلي:

* وضع المولود فى الغريال هو بداية التتمثيل وهو الإعداد للصراع، حيث يمكن أن نخيل أن ممثلين عن الكائنات داخل الغريال - كائنات عالم الهلاك - يستعدون لأداء أدوارهم، وأن نرى أن المشتركين فى السبوع يستعدون كممثلين للإنسان الشعبى، - وهذا حادث بالفعل حيث يشارك بعض الحاضرين فى إيقاد الشموع وبعضهم فى توزيع السبوع وبعضهم بالنفاد وبعضهم فى دق الهون أو المساعدة فى التبخير وبعضهم فى درجة الغريال - وأن صراعاً سيبدأ تقوده القابلية، ومحموره هو الطفل والأم بالطبيعة.

* يبدأ الصراع فعلياً بغريلة المولود، حيث يشير إلى أرجسته بين عالمين، فعلى كل من ممثلى العالمين أن يجهزوا أدوارهم وأسلحتهم للصراع.

* يستبد دق الهون وخبط الغريال - وبه المولود - للخطوة الأولى التى يخطوها أحد طرفى الصراع تجاه الآخر، وهو هنا الإنسان الشعبى حيث بتأكده على تنبيهه للمولود أن يستعد لعالمه الواقعى هو استئزاز ممثلى الطرف الآخر فى الصراع.

* لى أن تصور ممثلى عالم الهلاك، قد بدأوا مجرمهم على المولود، ولكن القابلية سيقبهم بوصنع الحديد فى الملابس القديمة - رمز للعالم الذى خلقه المولود - لتبعد هؤلاء الأشرار، وبعد تغطية الغريال يحاولون مرة أخرى ولكن القابلية توجه الحديد إلى الجهة التى ستخطو إليها الأم، ليس هذا فقط بل تقوم بحمايتها بالرقوة والبخور، لترفع الأم وليدها وليتدهج أشرار عالم الهلاك بالغريال الذى كانوا يسكنونه.

وهنا ينتهى فصل أول بانتهزامهم ولكلهم يعاودون فى فصل الزفة.

* فى الزفة وبعد الانتصار الأول، لنا أن تصور للممثلين لعالم الهلاك يتناثرون بمالهم من قدرات خاصة بين أركان البيت وحجراته لينقلوا الصراع إلى مكان بل إلى أماكن أخرى متفرقة، ولكن القابلية ومعها الأم وأغلب المشاركين بالتتمثيل والفرجة وبقدرتها الخاصة تكتشف سلاحاً خاصاً وهو الشموع التى يديرين بها بحثاً عن هؤلاء الأشرار لطردهم بالصنوره بعد إخراجهم من مساكنهم، ليس هذا فقط بل بالمخ أيضاً، أما الممثلين اللطبيين لعالم الهلاك فإن القابلية تسترضيهم - خوفاً من قدراتهم التى قد لاتطمحها - بالبخور ويطلق (رز الملايكة) حيث تقوم هى بأكله بصفتها نائبة عنهم فى ذلك الجزء الذى يتصل بمالهم الغامض.

يمكن من هذا التحليل اكتشاف أن طقس السبوع كاحتفالية يحتوى على الكثير من التيمات أو الموضوعات الفنية مثل (الأغاني، الرقى، إيقاع دق الهون، كصوت موسيقى مرقع، الزفة تقودها القابلية وخلفها الأم تحمل الوليد وخلفهم الأطفال والجمع مرقدين للشموع، تشكيل قلة وأبريق السبوع وتزيينها.

كما أن احتفالية السبوع يمكن استنتاج أنها عرض فنى حركى أو فن فرجة شعبية، بل ويمكن عددا دراما شعبية من النوع الطقوسى حيث تتوافر لها الكثير من مقومات الدراما الشعبية خاصة وفنون الفرجة / عروض الأداء الحركى الفنية عامة... منها:

الزمان : اليوم السابع من ميلاد الطفل قبل غروب الشمس تقريباً.

المكان : داخل البيت ويمكن أن يمتد إلى أكبر عدد من حجراته.

(وهذه سمة فى أغلب فنون الفرجة الشعبية أو العروض الفنية الحركية كالهاوى والسامرا والقرندى والحمنى والزمار، حيث لا تلتزم هذه العروض - بملصة عرض خشية مسرح-).

الممثلون أو المشاركون : القابلة - الأم - بعض المشاركين - الطفل المولود.

الجمهور: أطفال + كبار (سيدات - رجال)

الإكسسوارات : المهن - الغريال - القلة والأبريق - العملات المعدنية - الملح - المبخرة والبخور - السكن - الشموع - صيدية القتال... إلخ

الملابس : ملابس بيضاء نظيفة للمولود.

النص : نص حركى يتكون من تشابك مجموعة من الحركات مع النصوص الأدبية التى يغنى بعضها ويؤدى بعضها ملففاً ويقال بعضها نثراً

الموسيقى : دق المهن + إيقاع الأغنيات وإيقاع الكلمات المنفمة.

وأخيراً وجود صراع رمزى بين عالمى الهنا والهلكة، مما يحل وجود حدث ولكنه رمز له وليس مسروداً أو مشاراً إليه مباشرة.

ويمكن استخلاص شيء آخر من هذا التحليل، وهو أن كون الاحتفالية طقسية أو شعائرية لا يمنعها مطلقاً من الدخول لأرض الفن بل كل الشعائر (تؤدى لممارستها، حاجة حياتية تفيده، وتفيد بقائه، فهى فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر... وهذا الفعل ليس مجرد محاولة فجة لتحسس الطريق إلى تماثيل واقعية، ولكنها كانت (وما زالت) فى كثير من الأحوال نوعاً من الفن مختلفة اختلافاً جذرياً مصبوغاً بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الترميزية والتصميم، والتعبير^(١١) كما تبين هذا من تحليل السبوع كطقس أو شعيرة احتفالية للطابع. ف(بعض الشعائر قد انسلخت عن المعبد لترضى احتياجات غير دينية لدى الناس، ففى حين ظل ذلك القسم من الشعائر - الذى ارتبط بالدين - واقعا مقدسا، فإن ماخرج عن الدين فهو خيال وهو دينوى، وهو فن، وكل ما هو فن ارتبط بالخيال^(١٢)).

وبالتالى هى فن أداء حركى عند الحد الأدنى.

(١١) ترماس مولود (بصرف بسيط) نقلا

عن د. أحمد شمس الدين الجمال،

الأسطورة فى المسرح المصرى

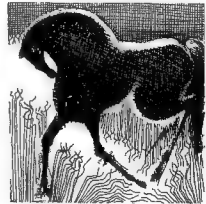
المعاصر، ص ١٠

(١٢) د. أحمد شمس الدين الجمال،

الأسطورة والشعر العربى، مجلة

فصحى للثقافة الأدبية، ص ٤٣،

(بصرف)



التراث المصري:

الشعبي والقديم

ملاحظات حول الاستمرارية والتواصل

ودور النساء في التراث الشعبي

سحر توفيق

تلقيت الحواديت من جدتي، ومن امرأة أخرى كانت تأتي إلى بيتنا بشكل منظم، كلتا المرأتين كانتا مليعتين بالمكايما القديمة. إلا أن المرأة الأخرى كانت تعكس حواديت غريبة، مختلفة، أحيانا تتفرع أحيانا وأشخاصا في حكايتها، وأعرف ذلك عند ترداد المكايمة لأكثر من مرة، فأجد بها أشياء لم تكن موجودة من قبل. وعندما أسألها تقول لي: وإيه يعني؟ ما هي حدوتة!!

رأيت أيضا النساء في المناسبات المختلفة، يرددن أغاني معروفة موروثة، كما سمعت أكواماً من الأمثال من أمي وجدتي ونساء العائلة في طفرلتي.

ولا أنسى أبداً يوم خلعت أولى أسناني الأمامية وأمسكتها في فمي، ماذا أفعل بها؟ إنها ليست شيئاً خارجياً يسهل علينا رميه في سلة المهملات، ولكنها شيء من داخلنا قطعة من الجسد لأول مرة نستخرجها كشيء مهم، فهل نعاملها كبقية المهملات؟ أمي أرشدتني إلى الحل الجميل المناسب، «ارميها في عين الشمس وقبلي لها يا شمس يا شمسة... إلخ».

لطالما سألت نفسي، هل النساء هن حارسات التراث الأدبي الشعبي؟ أم هن اللاتي يخلقن في الحقيقة؟ هل للنساء اللاتي يبدعن هذه الحواديت والأمثال والأغاني؟ وماذا هن

لا أستطيع أن أحدد متى سحرتني الحواديت، لكنني فتحت عيني على جدتي تعكس لي حواديتها، وهو أقدم وقت أعيه، ولا أستطيع تحديد بدايته. أذكر فلفط جلستها على الكتبة البحرية، تشرب قهوتها ثم تتعلق حولها، وهي تعكس لنا حدوتة.

جدتي التي حكّت لي الحواديت كانت امرأة عجوزاً نحيفة، شعرها الأبيض يبهل حول رأسها، تربط فوقه أحياناً منديل أسود لتحمي رأسها من الصداع. عيناها غائرتان، تكفرسان فينا ونحن جالسون حولها، ابن من هذا؟ وبنت من هذه؟ ترانا بدون تفاصيل دقيقة، خطوطاً شبحية تجلس بغير هدوء، نحرك ونفرك بفقاد صبر، في انتظار أن تبدأ الحدوتة.

كلنا من نسلها، تتقل إلينا أزمنة بعيدة، وتدخل إلى وعينا بصورتها الهادئة اللامع. كانت ترتدى السواد دائماً، منذ مات زوجها وهي ترتدى السواد، وعى آخر تنقله إلينا بزيها وسلوكها. لم أسأل نفسي أبداً في ذلك الحين لماذا جدتي هي التي تعكس لنا الحواديت، فلم أر زوج هذه الجدة بالذات، أما جدتي الآخر، فلم يكن يجلس معنا إلا قليلاً، لكنه في جلوسه معنا كان ينقل إلينا وعياً من نوع مختلف تماماً. وعياً مباشراً، تعاليم بخصوص السلوكيات، وربما أحياناً بعض المعلومات الخاصة بالدين، وربما اللغة أيضاً (فقد كان معلماً أزهرياً للغة العربية).

الأمثال والحواديت التي بها معادة صريحة للمرأة؟ أحياناً يملأون يقين أنها من صنع نساء أيضاً، كل ما فى الأمر أنهن كن يرددن خلاصة تجارب مجتمع يرى المرأة هكذا، وكان على المرأة أن تحفظ هذا التراث حتى لو كان ضدها. ربما ليس من قبيل المصادفة أن رواية ألف ليلة وليلة هى شهرزاد، التى تعرضت لأقسى أنواع الاضطهاد ضد المرأة، ومع ذلك فالرواية تقول إنها أنقذت النساء مما فعله الملك كرد فعل امرأة شريرة، أى تبرر قتل الملك للنساء وكأن هذا كان حقاً.

كانت حكايات جدتي وحكايات أم صريحة فى طفولتى هى الباب الذى فتح لى عالم الخيال. وربما كانت تلك الحواديت مازال تعمل فى وعيى العميق حتى اليوم، حين أستعير بعض صورها وتعبيراتها فى كتاباتى، بل عندما أقتل طريقة الحكى أيضاً أحياناً فى بعض قصصى. وعندما أطلق العنان لخيالى فيرناد أماكن تبدو جديدة وغريبة. إن روايتى «طعم الزيفون» تدور فى عالم حقيقى، وإن كان لا وجود له فى المكان أو الزمان الذى نعرفه.

لكن المؤكد أيضاً أننى قرأت الكثير من الأدب الشعبى المكتوب، وأن التراث المصرى القديم كان من ضمن الأشياء التى جذبت انتباهى وعلمتلى أشياء جديدة، وأن الحواديت العربية القديمة أيضاً كان لها تأثيرها غير المباشر كذلك على كتاباتى. وقد رأى بعض النقاد أن روايتى «طعم الزيفون» تدور فى إطار من القصة والحكى الشعبى، وتستعير شكل حواديت ألف ليلة وليلة. فالراوى يقدم بدور مهم فى الرواية التى تبدو وكأنها حكاية داخل حكاية، ربما قمت بتقديم مناظرة بين رواية الحكاية الشعبية وكذاب القرية الذى فى رأى أديب لم يتعلم الكتابة ليتمكن من صوغ خياله اللغوى فى أدب مقروء. كما لا تنفك الرواية من تأثر بالأساطير للقدسية؛ فى سطورها الأولى أستعير صورة توضح أعمدة الكلمات من أسطورة رع وإيزيس الساحرة التى احتالت لتعرف الاسم السرى، لرع، كما أستعير من أسطورة الآخرين صورة حوار للحبوانات مع صاحبها لتحذيره من الخطر. كما تنطوى الرواية بالاستعارة من الأمثال للشعبية التى أحفظت قدرها منها.

وبهذا فإن الرواية تقوم فى جانب منها على ما استقر فى وعيى من التراث المسموع والمقرء معاً. والواقع أننى فى ذلك ربما أحاول أن أرى وأفهم ما فى التراث المصرى، القديم والشعبى، من اتصال واستمرارية، وتأثير ذلك على واقع

الحياة المعاصرة، واستمراره بوصفه ثقافة فى أشكال متطورة وإن كانت لا تختلف فى جوهرها عن شكلها القديم، وهو ما ذهب إليه الكثير من الباحثين، ومهم د. سيد عويس الذى كتب عن بعض أشكال هذه الاستمرارية فى دراسته عن بعض القديسين والأولياء فى مصر.

عندما سكنت فى الهرم منذ خمسة وعشرين عاماً، لم أكن أعلم أن لنزلة السمان شيخها، وإن كان ذلك شيئاً متوقفاً، لكننى ابنة القديسة، الأولياء الذين عرفتهم هم الأولياء الكبار، المشهورون عند الشعب المصرى كله، سيدنا الحسين والسيدة زينب، والسيدة عائشة، وأبو العباس المرسى والسيد البدرى، ومار جرجس. نعم، كنا مسلمين، لكن كان مار جرجس من الأولياء الذين كنت أرى أسمى وجاراتها يذنن له الذنور كما يذنن لها لغيره من الأولياء.

وكان أول لقاء لى بولى غير أولياء المدن المشهورين هو سيدى حمد السمان. لم أزره، وإن كنت قد سمعت كثيراً عن «خلوته»، كانت نساء الذلة يحكيون لى أن خلوته هى قصر، يذهبن إليه بحاجلاتهن، وفى الواقع أننى بعد بعض التساؤلات فهمت أن هذه الخلوة فى الواقع أشبه بكهف كبير محفور فى الجبل، وأن بها غرفاً للأولياء جميعاً، غرفة للسيدة عائشة، وغرفة للسيدة زينب، وغرفة لسيدنا الحسين، وغرفة السيد البدرى، وهكذا. ويسكن لزوار الخلوة أن يدخلوا «الغرفة» التى يريدون، ويفتولوا إلى الولى الذى يحبون، وربما يمدون بخرق الجميع فى يوم واحد.

الأمر فى الواقع كان مثيراً جداً، لكن الظروف حالت بينى وبين زيارة الخلوة لأسباب مختلفة، وغير متعمدة، طوال أكثر من عشرين عاماً عشقتها فى المنطقة. فى الواقع كان الأمر دائماً يوجل، والإحساس بأن الحياة معددة ومرتاحة فى المكان يجعلنى أمتس لنفسى دائماً بأنه هناك مرات أخرى، فالجيات أكثر من الراحيات، وكل شيء بأوان.

لكن المرات الأخرى لم تأت، توفى زوجى وانتقلت مع ولدى للإقامة فى بيت العائلة بالمعادي، ولم أنس رغبتى فى زيارة خلوة السمان، وروية غرف الأولياء فى هذا القصر، أو الكهف الغريب.

ويعد عامين من انتقالى من الهرم ذهبت مع مجموعة من الأصدقاء لزيارة منطقة الأهرامات، وفى تجوالى معهم كنت أنتقل من مكان إلى مكان بحثين شديد إلى أيام معيشتى

الشرقي، حفر على الجدار مستطيل كبير بارترافع إنسان تقريباً، وحفرت له دائرة مكان الرأس، سألتا الحارس عن أسباب هذا الأمر، فقال إن هذه المقبرة عاش فيها أحد المؤرخين الهاريين من السلطة، واختبأ فيها زمناً، ولأنه كان مسلماً، فقد رأى أن الرسوم حرام فكشطها، ورسم القبلة بدلاً منها، وأنه كان ولياً صالحاً وأن أهل المنطقة آمنوا بصدقته وكانوا يحمونه، ويأن له «كرامات».

اكتشفت قبالة أننى داخل خلوة سيدى حمد، وأن غرف الأولياء لم تكن سوى القراغات بين الفواصل الحجرية المبنية بشكل مائل، قاعدتها أطول من قممتها، والتي يضمها المصريون القدماء حول الكنائس، وكان من هذه الفواصل فى صدر مدخل المقبرة حوالى خمسة، وكان بالمقبرة أيضاً غرفة كبيرة خالية بنى الولي فيها مصاطب، لجلوسه وأهل القرية عندما يزورونه، وأما غرفة الدفن فكانت مائية بالنسج نتيجة النار التي كان يوقدها أحياناً ربما للتدفئة أو لأغراض الطعام والشراب.

هذه المفاجأة (التي أصفها في روايتي الثانية: رحلة السمان، ولم تنشر بعد)، كانت هي الذروة للسنوات التي قضيتها في الهرم. لقد خرجت من الحياة هناك برواية رائعة. لكن هذه المفاجأة كانت بالنسبة لى بشكل شخصى أحد الأدلة العملية على أن التراث المصرى هو منظومة مستمرة منذ آلاف السنين، بأشكال مختلفة، يخلف بعضها بعضاً، ويتراد بعضها عن البعض الآخر. لكننى ما زلت لا أملك الدليل العملى على أن النساء من حارسات الأدب الشعبي بأشكاله المختلفة، وأنهن مبدعاته فى الغالب الأهم. إنما هي ظنون ربما تنتظر جهوداً أكثر من الباحثين، وربما تنتظر منى مزيداً من القراء.



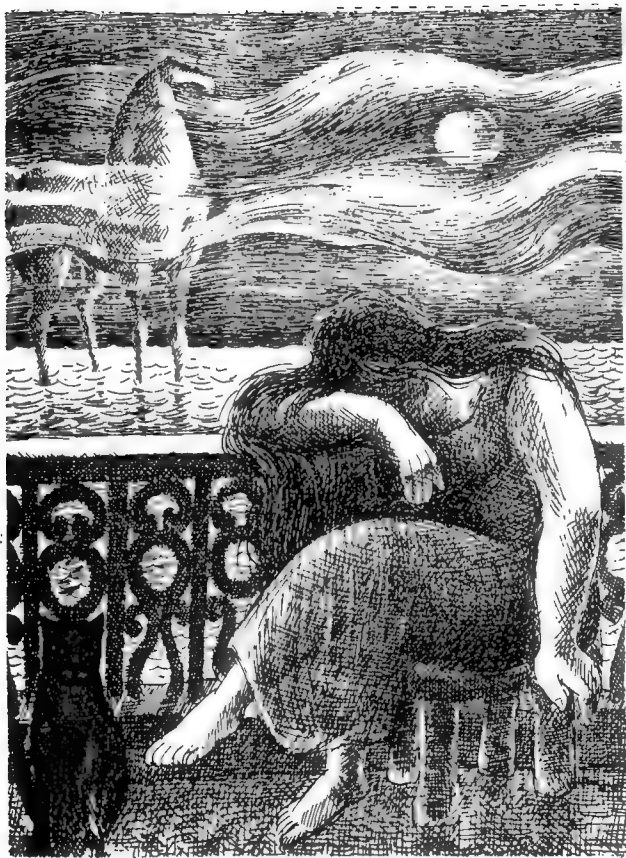
بالقرب من هذه المنطقة التي كانت ملوئى طوال الوقت. فقد كنت اعتدت عدد شعورى بالتعب من الحياة أن أسير من بيتى إلى الأهرام، وكان لى مجلس بين الهرمين الأكبر والأوسط، ألباً إليه، وأغرق فى التأملات، حتى أشعر بالهذو النفسى والراحة الروحية، بعدما أعرد إلى بيتى وقد شعرت بالتجدد.

وكان زوجى رحمه لله من المصريين بالتراث المصرى القديم، وبالتراث الشعبى المصرى أيضاً، فكان لنا جولات فى مناطق كثيرة، وبالطبع كان الهرم أقرب الأماكن إلى بيتنا، ولطالما تجولنا فى أنحائه وتعاورنا عن كل ما فى المكان من أهرامات ومقابر ومعابد جنازية وغير ذلك من آثار مهمة.

وأذكر أن من أهم الطرق التي كنا نسير فيها الطريق بين أبى الهرم والهرم الأوسط، فهذا الطريق كنا نسيره تقريباً فى كل مرة نصعد إلى الهضبة، نسيره إما فى زهابنا أو فى عربتنا، ذلك الطريق القديم المرصوف بالحجر، والذي نرى من فوقه طبقات أعلى من الهضبة، وطبقات أدنى، تبدو من بعيد وبها بعض المداخل المعلقة بالحديد انظاراً لكرميهما وفتحها للزيارة، وهو أمر استغرق سنوات وسنوات.

المهم أنه فى ذلك اليوم، وأنا مع أصدقائى فى زيارتنا للهرم، كنا فى هذا الطريق، ورأينا بعض هذه المداخل وهي تبدو متجددة وربما تكون قد فتحت للزيارة بالفعل فاتبعتها إليها.

وأما إحدى المقابر القديمة، فتح لنا الحارس الباب الذى كان مغلقاً، وهو يقول إن المقبرة قد رمت، ولكنها لم تفتح للزيارة بعد، ولكنه فتحها من أجلنا (كالمعادة). دخلنا المقبرة وإذا بى فى مكان تغل جدرانها من أية رسوم أو تحت جدارى، ويبدو آثار الكشط عليها، وفى المكان الذى يدل على الجنوب



استلهاام التراث فى لوحات فنية معاصرة

(بحث مصور)

تأثير الفنون

الشعبية والإسلامية

والقبطية

سوسن عامر

الجمهورية، وتسجيل اللوحات التى أبدعها الفنان الشعبى سواء على الجدران أو على لوحات الوشم؛ فالمرورث الثقافى تتلاقى فيه الأصالة مع الحداثة فى الجمع بين خبرة الفنان والمعرفة بمقهوره المرورث والمصفاة على الهوية وأشكال الإبداع الشعبى الأصيل. فالشاعرية والحلم واللمسة الإنسانية والأسطورة والخروج عن الواقع إلى عالم أفضل والبحث فى جذور الشخصية المصرية وأعماقها كانت محور تفكيرى وممارسة عملى الإبداعى فى هذا المجال المريق الذى لا يصب، هذا التراث لأصول الذى ينبغى أن نسجله ونذكره ونحتفظ به لقيمه التاريخية أولاً، ثم لمتلهم ما نراه صالحاً فى موضوعاته ووسائل تنفيذها بعد ذلك فى أعمال فنية جديدة.

وأستطيع أن أؤكد القول على ضوئه لنأخذ محارلى أن التجربة كانت مرفقة إلى حد كبير ولست أشك الآن أن اتجاسى نهر هذه التجربة كان ينبع أساساً من إيمانى بأن تراث فنرنا الإنسانية يطوى على أصراج من الدور وأصواج من الحب لن تتوقف أبداً لتتلى حياتنا ميلاد أشكال جديدة.

(عرض لوحات من التراث الشعبى والتراث الإنسانى واستلهاام هذا التراث فى لوحات فنية).

إن دراسة الفن الشعبى فى مختلف مراحله التاريخية إنما تفتح الطريق لفهم طبيعة البيئة التى انفعلى بها الفنان خلال هذه المراحل؛ فالفنون الشعبية هى تعبير صادق عن انفعالات الشعب يعبر بها عن آلامه وآماله، فالفن الشعبى ما هو إلا المرأة التى تلعب عليها صور نابضة من حياة الشعوب؛ أخلاقها وعاداتها ومعتقداتها ومثلها وطرائق ممارساتها للحياة، فهى نسيج من وجدان الشعب يتمثل فى عالم الأشكال كما يتمثل فى المأثورات القولية.

ولم يستطع الزمن أن يذهب بأصالتها، ولا توافد التيارات أن يأخذها، فهى تتساب فى وجدان الشعب وتتوارثها الأجيال.

فالرموز فى الفن الشعبى وارتباطها بالسحر والأساطير وعالم الإنس والجن والطيور لها عقيدة فى الوجدان الشعبى.

لقد تأثرت بهذا العالم المسحور الأسطورى واقتدرت منه بكثير من الإعجاب والحب والممارسة فى زيارات متعددة لكثير من الأسواق الشعبية والقرى والنجوع فى أغلب أنحاء

تأثير الفنون الإسلامية :

لقد تميز عصر الحضارة الإسلامية بالخصب فكان بحق عصرًا خصبًا مليًا بالأحداث فهو أولًا قد حرر الأفكار من رواسب البدائية والوثنية والشرك.

إن الدين الإسلامي يمتاز بأنه مؤسس الحضارة الإنسانية من حيث الاهتمام والدعوة بين الناس في ظل إخاء شامل واعتزاز بالمال العليا والقيم الخلقية السامية. فإنه في واقع الأمر يظهر للناس أجمعين أن الحضارة الإسلامية استمدت مقوماتها من الإسلام ذاته، وأن الإسلام ينظر إلى الإنسانية عامة نظرة التكرام والاحترام فالدولة والرحمة والمساواة في الحقوق والواجبات أمور يفرضها الله لجميع الناس.

من هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن الإسلام دين يخالط كيان الإنسان كله أي ينشط كل المكاتب في الإنسان من عقلية ووجدانية. إن عظمة الفن الإسلامي أنه يصور إبداع ما خلق الله في هذا الوجود؛ فالله من صفاته الجمال، ولما كان هذا الجمال لا ينتهي ولا ينضب؛ فالفن والإبداع هما رحلة كشف دائمة لذلك للجمال.

لقد نبعت بطولات فذة في العصر الإسلامي وكان لابد أن يسجل كل ذلك وأن يؤثر الفنان الشعبي بتلك الملامح والبطولات مسجلًا معاني الشجاعة والبراعة والبروة العربية الأصيلة؛ فالجراحة تبهره والبروة تهز الشاعر الإنسانية لذلك كانت حياة أبو زيد اللهالي وسيف بن ذي يزن وطلار وعيلة شيفًا لأممًا في خيال الفنان الشعبي. ويمكن القول إن القصة التاريخية في مدارجها الأولى كانت مجرد أخبار أو حادثة أو رؤية وإن تنقلها شفاهاً وعدم كتابتها بالتدوين قد سمح للفنان أن يغزوها فأصبحت رواية الحقيقة شيئًا ثانيًا في نسج الفن وشيفًا فنيًا صار الابتداء هو العامل الأول والحقيقة العامل الثاني.

والواضح أن البطولات والصلام الشعبية تستهدف أساسًا إبراز مآثر ممتازة لبطل مختار الأمر الذي يندفع إلى إضافة مواقف البطولة واستعادة بطولات ربما لم يبق بها البطل بل قد يكون أنشأها في حداد الأموات وهذا يحث الفنان الشعبي يشتهي المبالغة في إظهار البطل الذي يهتز لها وجدان الناس وأن دراسة الصور التي أبدعها الفنان الشعبي للزير سالم توضح تمامًا هذا الاتجاه؛ فهو في ذهن الفنان الشعبي رجل شجاع شجاعة لم تخاطر من قبل بين أرجاء الدنيا ولهذا بدلًا من أن

يرسمه وهو يمتطي جوادًا شأنه شأن كل فارس فإنه صوره وقد امتطى صهوة الأسد، ولأن الشارب الضخم كان علامة مميزة للرجولة الناضجة فقد صوره وله شارب ضخم وكما عرمنت اللوحات.

كذلك الإبداع الفني الذي تأثر به الفنان في لوحات علل وعلة يعكس طبيعة الفنان السمحة التي تعتبر الحب أحد مظاهر الطبيعة الجديرة بالتقدير.

لقد تأثرت بهذه اللوحات وسمحتها في أعمال فنية ناجحة. تأثير الفنون القبطية :

تعتبر الفنون القبطية بما لها من ثقلانية وبساطة وروحانيات قريبة إلى النفس وأقرب الفنون إلى الفن الشعبي وتوجد لدينا بعض اللوحات للقدس مرقس أول من بشر بالمسيحية في مصر في عام ٦٠ ميلاديًا والألبا وبلا والألبا أنطولوس والقدسة دميانة والأربعين تلميذة ومارينا المعاني وكثير من القديسين الذين لهم أكبر الأثر في الوجدان الشعبي المصري. ولعل أشهر هؤلاء القديسين القديس مارجرس فهو يبر عن فترة كفاف المسيحية للذويع والانتشار في مصر رغم جبروت الرومان (الرمز في رسم القديس جرجس) والمعروف في التاريخ أن القديس جرجس عاش في مصر خلال هذا العصر وكان فارسًا رائعًا من فرسان الجيش الروماني وكانت منزلته في نفس الحاكم الروماني منزلة رفيعة عالية، ثم نفتح قلبه بالإيمان بالدين الجديد وأتبعه بوجدانه نحو الله فإذا به قد صار واحدًا من أشد الدعاة إلى المسيحية والمكافحين عنها، وإذا بهذا الفارس البطل يرفع الرأس متحدًا لجبروت الرومان وطغيانها ويدوس مجد الدنيا ويضرب أروع المثل في التمسك الصادق بالعقيدة السامية حتى الموت. لقد استشهد فعلاً ذلك البطل الرائع في سبيل غاية نبيلة، لقد قلته الرومان الطاعة.

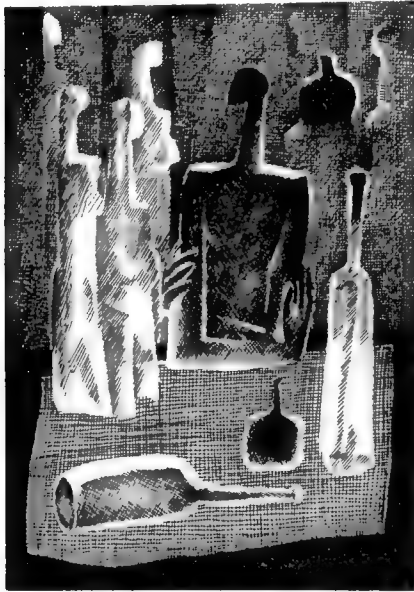
لقد أبدع الفنان الشعبي في إخراج الصورة التي كونها عنه في ذهنه؛ فأنه كان فارسًا وطلاً صوره الفنان في صورة فارس قوى جميل يمتطي جوادًا، ولأن الحية كانت منذ القدم ولا تزال رمزًا للشيطان فقد جعلها الفنان في الصورة تعبيرًا عن موقف الشيطان وهو يسعى جاهدًا للفتك بالقدس ولم يكن الفنان ساذجًا في التفكير وإن بدت منه ساذجة في الأداء؛ فقد عبرت الصورة عن كل المعاني التي جاشت في نفسه وصور

استشهد في سبيل الغير وفي سبيل أن يرشد الضال إلى طريق الصواب.

يجدر بي أيضاً في هذا المقام أن أشير إلى تهرية رائدة لأطفال مركز أحميم محافظة سوهاج وإلى أطفال قرية الحرائية (محافظة الجيزة) حيث الانطلاق وحب الطبيعة لهما أثر عميق في إثراء هذه الأعمال رجحنا نتمس نبضات كل قطعة في النسيج على هذا العمل المتميز الرائع (تهرية جديدة بالعرض والملاحظة).

بها الموقف كله في إيجاز بالغ، فقد صوره وهو يمتطي صهرة الجواد يحمل رمحاً طويلاً يقتل به ثعباناً منخفاً يحاول أن يلتهمه بينما نرنو إليه غداة عذراء طائفة القلب تشفق عليه من هول الحركة.

وتمثل القديس جرجس الصائفل في سبيل الدعوة يحارب الشيطان (أو اللعنان) والنفس المسيحية تتلهف على انتصاره على هذه الصورة الرمزية المجرة هو في الواقع انفعال صادق لفنان أسيل استطاع أن يقصد على طريقته ذلك القديس الذي





السينما التسجيلية

وإيقاع الحياة

عطيات الأبنودى

دورات مختلفة للشعوب، تجد أن كل هذا الذى تكلمنا عنه انقطع ولم يعد له وجود بعد أفول الدولة المصرية الفرعونية الحديثة، وتوالت على مصر الغزوات والاحتلال الأجنبي.

نستطيع أن نقول إن تدوين الحياة المصرية انقطع كما لو كان هناك انقطاع فى التاريخ المصرى وتوارى الشعب وتفاصيل حياته حتى أنه لم يدون لفته إلا بلغة الممثلين اليونان. وتوارى بالتالى الاهتمام بتسجيل تفاصيل حياة الشعب، فلم تعد هناك النصوص ولا احتفالات ولا جنازات ولا مقابر ولا معابد ولا جدران يرسم ويدون الشعب المصرى وفنائه عليها تفاصيل حياته.

وفى الحقيقة لم تدبرهذه هذه الأفكار - وأنا لست الخبيرة على الأقل علمياً لكى ألقى بهذه المقولات ولكن بتجربتي كمخرجة للأفلام التسجيلية، التى اهتمت دائماً بحياة الناس فى مصر تدويناً بمعطيات العصر الذى أعيش فيه، وهو فن الصورة والصوت، أى فن السينما - إلا أخيراً وأنا أقوم بإخراج فيلم عن القاهرة منذ عام ١٠٠٠ وحتى عام ألفين، وبالحيث لم أجد صورة واحدة تصور ما كانت عليه القاهرة منذ ألف عام ولا منذ خمسمائة أو ثمانمائة عام وأنتى لا أعرف كيف كان المصريين يلبسون أو يأكلون أو يتحركون أو يفرحون رغم أننى من الممكن أن أرجع إلى الآثار المصرية

دأب المصريون منذ فجر التاريخ على تدوين تفاصيل حياتهم اليومية بقدر ما هو متاح فى أيديهم، وأعلى هنا التدوين عن طريق الرسم والنحت والكتابة بالصورة. وبعد تقدمهم المطرد فى اكتشاف اللغة ثم الكتابة بها والتدوين المكتوب على أوراق البردى، كانت حروف اللغة هى الصورة لتفاصيل ومفردات ما يشاهدونه من حولهم، يترجم إلى حرف ما أو إلى معنى كلمة معينة. لقد ترك لنا المصريون الأوائل ما يكفى من آثار مصورة/ منقوشة، وقصور وقلاع ومعابد وأهرامات وقبور، جعلتنا نستطيع أن نكتشف أسرار هذه الحضارة العظيمة ونكتشف معها التفاصيل اليومية لهذه الحياة.

ولولا هذا التدوين/ التصرير لما استطعنا - نحن أبناء مصر أن نعرف شيئاً عن حياة أجدادنا، وكأنهم بهذا التدوين كانوا يعرفون أنهم يصنعونه من أجل الأجيال القادمة ليحمل الدليل القاطع على ازدهار المصريين بازدهار قوتهم. ونفضل هذا الاهتمام الشديد من قبل أجدادنا العظماء بالتسجيل، ويفضل هذا الحس التاريخى الذى نشأ مع نشأة الحياة فى مصر، نستطيع أن نتحدث عن تاريخنا ودولتنا وشعبنا وعراقنا وأن نفخر بأننا أول دولة منظمة لها حدود مرسومة وعليها مهام تاريخية تقوم بها. ولكن وكأى شيء فى الحياة هناك

منذ آلاف السنين وأستطيع أن أعرف بالصورة ماذا كانت عليه أحوال المصريين وأستطيع أن أتخيل عن طريق هذه الصور ذات الآلاف من السنين كيف كانت الحياة في هذه العوالم البعيدة المفرقة في البعد.

لقد وجدت من خلال البحث عن القاهرة منذ ألف عام أن أول صور من الممكن أن أشتهد بها، هي ما تركته الحملة الفرنسية منذ أكثر من ٢٠٠ سنة في كتاب وصف مصر ثم بعدها بخمسين سنة ما تركه المستشرقون من رسومات ملونة عن القاهرة ومصر على العموم. وأعتقد أن فطنتكم لا بد أن تدركه أنني أحدثت هنا عن الصورة ولا أعنى كسكابات ومذونات ونصوص المؤرخين المكتوبة أو المنقولة شفاهة.

فهل كان الفن المصري هو نوع من تدوين قولكلور الشعب ؟

بالطبع الصورة بمعنى الفوتوغرافيا اللابطة، وليس بمعنى الصورة المرسومة باليد، لم توجد إلا في نهايات القرن الماضي. ولم يمر على الصورة المتحركة - أي السينما - إلا قرن واحد من الزمان، ولم تعرف مصر الصورة المتحركة كإنتاج فكري - سينمائي إلا من أقل من قرن من الزمان. ولكن بالضرورة هذه المهنة الجديدة لم يطلب لها إلا صفوة المتفكرين في مصر لما تتطلبه المهنة بكثير من روافد المعرفة والثقافات الأخرى التي اخترعتها، وبالتالي فهذه السينمائي نشأت - وما زالت على ما أعتقد - مع البرجوازية المصرية القادرة على الاضطلاع على الثقافات الأجنبية، والقادرة على الحلم لأبدائها في أن تكون مهنتهم هذا الفن الجديد الذي ولد في العالم والذي كان يتطلب أن يسافروا لدراسته خارج البلاد. حتى جاءت ثورة يوليو وكان الاهتمام بالفن السينمائي التسجيلي لأسباب - أنا في حل من ذكرها هنا - أقلها هو أهمية السينما التسجيلية الدعاية للترويج للأفكار الجديدة المطروحة في المجتمع.

ومما لا شك فيه أن هذا الاهتمام بالتدوين الذي أصبح جزءاً من مكونات الثقافة المصرية هو الذي دفع بي وبغيري من السينمائيين التسجيليين المصريين إلى مهنة مخرج فيلم تسجيلي، ودفع بي إلى هذا المؤتمر لكي أ سجل شهادتي كبنت مصرية اهتمت بشكل ما بثقافة المصريين ومكوناتها، وعن طريق فن السينما التسجيلية أحسست أنني من الممكن أن أصنع كتاباً آخر مثلاً «وصف مصر».

وأريد أن أؤكد أن هناك فرق بين عمل الأنثروبولوجي الذي يقوم بتصوير موضوع بحثه وعمل مخرج الأفلام التسجيلية. فالأنثروبولوجي على ما أعتقد يهتم كثيراً بتصوير تفاصيل - أي جمع مفردات - الأشياء، يفرج عليها، يحللها ويخرج بمقولات عنها تفيد مطلقاته في البحث، وكل ما يجمعه من مادة نزل تحت بد كلفة مادة تسجيلية لا يستطيع أن يعرضها على جمهور مثقوق للفن، ولكي أعتقد أن مهنة الفنان السينمائي التسجيلي من خلال تجربتي مختلفة. لقد كنت أنظر لموضوع الفيلم بشكل مختلف، كنت أبحث عن الإنسان ودوره في الاحتفاظ بأشياءه الخاصة أو التعبير عن هذه الأشياء تعبيراً حراً، ثم تأتي عملية السرد الفيلمي بشكل دراسي؛ شريط صوت نابع من المكان والإنسان اللذين هما بالأساس موضوع الفيلم. وقد وجدت في أغنيات الداس خير معبر عن حياتهم بما نسميه نحن أغنيات الفولكلور. فانا في ٩٠ ٪ من أفلامي لا أستخدم موسيقى تصويرية مؤلفة ولا ملحق من خارج كلام الناس أنفسهم عن أنفسهم وإنما أستخدم بالإضافة إلى أصوات الناس موسيقاهم وأغانيهم التي تعبر عنهم وعن أحوالهم، وسوف أضرب أمثلة على هذا.

حصان الطين (النتاج ١٩٧١)

في أحد مصانع إنتاج طرب البذاء في قرية محلة أبر على مركز دسوق محافظة كفر الشيخ تستخدم الخيول لعمل عجيب الطوب وتعمل الفتيات والصبيان والرجال في هذه المصانع جلباً إلى جنب مقابل قروش قليلة لمواجهة الحياة.

في افتتاحية الفيلم وفي بداية العمل نسمع أغنية اعتبرتها - نغمة وكلمات - تعبر عن الحالة التي عليها ورشة الطوب حيث الجميع يعمل بلا كلال. ولم يكن يهمني في هذا الفيلم تتبع خطوات صناعة الطوب ولكن ما كان يهمني هو الإنسان الذي يعمل في هذا المكان، أفراحه وأحزانه ومستواه المعيشي، وتبين هذا يعمل مقابلات مع العاملين في الورشة وأعتقد أنه كانت لأول مرة في السينما التسجيلية المصرية نستطيع إلى أصوات الناس أنفسهم بدلاً من الملحق الغريب الآتي من الخارج لكي يصف لنا ما نراه بالفعل على الشاشة.

يا نيله بيضه يا قاهر عالي

ودخلنا جامع من جوّه جامع

تذكر ونصلي ونقول يا بيضه

خدوى ملى بالسمن السايح
 وارب صبايا يا مسافر طنطا
 قول للطنطاوى عيشه بت اختك
 عشقت حطاوى وحناها داير
 وكعوب رجليها والكعب التانى
 أحمر سلطانى وسلامو عليكم
 يا اللى فى المقعد ولا فانتش عليكم
 شوقتش خيالى وعريسنا يا امه
 زين الرجالى راكب زلزاله
 عذتها نوره طلعت قلا لى
 نمل البوكله لى والشمر مضطر (الشركة - ثلاثة)

والعين كحالى

فى نهاية الفيلم حيث ينزل الجميع إلى مياه النيل
 للاستحمام بما فيهم الخيول المعجزة التى كانت تدور فى
 الجوبا - مكان عجيب الطين - فغنى البنات :

درج الحمام ع الكوم (درج - يرد أمى)
 ولا فيش جواز اليوم
 كلوا بعضكم يا بنات

درج الحما على القنا (الثانية - لمرى)

ولا فيش جواز السنة

كلوا بعضكم يا بنات

أغنية توجة الحزينة (إنتاج ١٩٧٧)

فى طرقات الأحياء الشعبية بالقاهرة تتجول فرق
 الأكرويات والأراجوز والراقصة الشعبية لتحمل التسلية
 للأطفال وسكان البيوت إلى شوارعهم وحوارهم دون أن
 تكلفهم عناء الخروج بعيداً، مقابل قروش قليلة تلقى إليهم من
 المارة - يبدأ الفيلم بمشهد الأراجوز يركب على حاله :

ليل ياليل ياليل ياليل

جير الخواطر على الله

والله ما حب غيرك والله

وانت ليه ما تحبيليش
 إلهى تحب قول انشا الله
 آه يالول يا لول يا لول
 طويل يا لول على الغلبان
 طويل يا لول على المولى
 سجنونى وخداو الملائح
 وقالوا لى سجانك غايب
 ولا طاقة تيجى منها الريح
 أبعت سلام للحيايب

ثم يتأمل الأراجوز الدنيا والحياة ويصفها:

الدنيا كورة وفيها الكل يتفرج

وفيها ناس يتشقى وناس على ناس يتتفرج

الساندوتش (إنتاج ١٩٧٥)

يوم فى حياة أطفال قرية «ألود» من محافظة قنا فى
 صعيد مصر والى تبعد عن مدينة القاهرة حوالى ٦٠٠ كم
 والى بالتأكيد لا يتوقف عندما القطار الفاخر الذى يحمل
 السياح إلى مدينة الأقصر..

مع بداية الفيلم ونزل العناوين لستمع إلى صوت فقط
 كموسيقى تصويرية لمغن عجوز:

ده برج عالى فى طريق الواحة

ده لما وقع شت الحمام وراها

ده يمشى عليهم وأجروهم جردى (أجد - تلجلج)

ده جرد الحمام اللى على الموازى (السريدة لى السرى)

ده عيب على إن قلت أنا يا دراعى

كثر الهموم بتفكر لاوجاعى

ثم يحكى الفيلم كيف أن الأطفال يجمعون الأغنام من
 البيوت للخروج إلى الرعى عبر دروب القرية الصرية المتربة
 ويقودهم رجل عجوز خبير فى الرعى ويعد أن يأخذ كل طفل
 رغيف الزلوط (هكذا يسمونه) فى جيبه والذى نرى على
 الشاشة كيف يصنع، نسمع صوت هذا الراعى المعجوز ونعرف
 من الكلمات أن الولد الراعى يتيم يربيته عمه ويفرق فى

المعاملة بيده وبين أبناء عمومته.

عمى كسا ولده وأنا خلأنى

يارب يا كريم ولا تتسانى

ده عمى كسا ولده وأنا خلأنى

أرعى الغنم وأجرد الرمسانى (المبتلى مع لفراف السفيرة)

ثم يلعب الأطفال ألعابهم المفتحة تحت ظل للشجرة

مرددين

بنت العسكر تمشى وتسكر

مين علمها أكل السكر

ثم يبدأ عمل الساندوتش .. يخرج الأطفال الفز الجاف من الجريب ثم يشدون الماعز الذى فى ثديها لبن، يسمعون الرغيف ويحلبون الماعز بداخل الرغيف ليأكلوا ساندوتش اللبن.

التقدم إلى العمق (إنتاج ١٩٧٩)

فى جولة لقرى الصعيد تقوم جمعية الصعيد المسيحية للمدارس والتنمية الاجتماعية بنشاط واسع فى سبيل تعليم سببان وبنايت الصعيد جنباً إلى جنب وتتشى مشروعات فنية لإيجاد مصدر دخل للفتيات فى أضميم بمحافظه سوهاج ويختلط التعليم بالفن فى صورة رابعة فى الصعيد. الفيلم كان جولة فى قرى أربع محافظات فى الصعيد من المنيا، أسيوط، سوهاج وقنا.

فى افتتاحية الفيلم يثنى المبنى على العاوين ومقدمة لقطات من الصعيد :

(المبنى فولد مرحوم حسن أبريولة من الأكسمر وكانت مهله صياد سمك فى البلد)

مصر يا حرة يا عروسة النيل

آه يا عيني ع الحلاوة

نلدى يا ولدى يا عروسة النيل

وأنا لاغيته لم لاغانى ويقول الله القنى

وكثير من كان فقرى وغنى (رامتنى)

مصر يا حرة ..

ثم يثنى مرة أخرى حسن أبريولة على مشاهد جمع القصب فى الحقول:

تحسينى اليوم نسينك

ده النعد إلى جفا

وأدى الجميلة عود (عود قصب)

زرعوك ع المراد

يا قصب ملوى

وتخرج فتيات مركز أضميم للمسرحات اليدوية فى رحلة نيلية وتغنى الفتيات:

يا طير يا أخضر يا وارد ع الميه

والطير قال الطير يا ريس رايح وين

وأنا رايح جوه على الناموسية

يا طير يا أخضر يا وارد ع الميه

جوز الحمام البنى مين يشتريه يوه

جوز الحمام بشرة مين يشتريه يوه (عشرة قروى)

جوز الحمام البنى لاخذك واروح بيك

فوق شوارع اسنا لاخذك واروح بيك

فوق شوارع اسنا وارقد على

وارقد على الفرشه وأشوف عيوى

واللى حصل مئى

جوز الحمام بريال مين يشتريه يوه (الريال - حشرين قرش)

جوز الحمام بريال لاخذك واروح بيك

فوق شوارع أسوان لاخذك واروح بيك

وتكرر الأغنية ولا يتغير فيها غير المكان وسعر البيع.

بحار العطف (إنتاج ١٩٨٠)

الحياة اليومية لقرية الصيادين «برج البرلس» والتي تقع فى الشمال الغربى لدلتا النيل على ضفاف بحيرة البرلس والبحر الأبيض المتوسط، كل ساكنى القرية من الصيادين ويعمل الجميع نساء ورجال فى مستلزمات الصيد من شباك

إيقاع الحياة (إنتاج ١٩٨٨)

فى ١٤ قرية من قرى الصعيد مصر الكاميرا تبحث عما تركه الأجداد ومازال يعيش فى نسج الحياة حتى الآن، الفيلم مكون من أربعة فصول: شئون الحياة، من يحافظ على التراث، النيل بين البرين، الميلاد والوفاة والفرح.

تمكنت فى هذا الفيلم من أن أتجول بالكاميرا خلال ١٤ قرية فى الصعيد لتصوير الأسواق والباعة والباعة والصناعات الصغيرة وتربية الحمام واحتفالات السورج وتصيد الأطفال فى الكنيسة وأوقات العزى فى الجنازات والحديد، والنيل فى القرية وإقامة الأفراح. ولأول مرة أصور الناس وهم يتقدم بهذه الطقوس وتغنى فى كل المناسبات.

افتتاحية الفيلم على رجال وأطفال بالدفوف يغنون فى حلقة (سهرية الليل):

عاشق جمال النهى صلى اللهم صلى عليه

ليل ليل ليل ليل

آه يا ليل ع النيالى يا ليل

يا خلى يا اللى بره

والننى مانا حامل ولا جره (ثم أحد لحن)

يا ما زينه الناس ..

حلو الملقى وزينه الناس .. (اللقى.. الأملح.. اللى وفى فيها الناس)

صلاة اللبى زينة تجلى القلب للزينة (نصح لحن من القريب)

ليل يا ليل ع النيالى يا ليل

سوق يا جمال يا بو شاش خير يا واد (فلس.. غناء قرين.. واد.. واد)

سوق يا جمال يا دوا العليل يا واد

الساقية

رجل عجز يدور وراء الساقية بجر البقرة ويغنى:

جلى يا بكرة وادعى على النجار (جلى.. إمى بركة)

اللى وفق الخشبة على المسمار

ومركب وخلافه. المياه المالحة تحيط القرية من البحيرة والبحر، وتعانى من عدم وجود أى مصدر للمياه العذبة.

نستمع لصوت المغنى الصياد المعزوف فى افتتاحية الفيلم والعارفين ثم تطلعت من حركة الصيادين فى بحيرة البرلس فى العجر حيث كل يسعى إلى رزقه، وتخرج السماء من الدروب حاملين مشونة للصياد الذى سوف يغيب أياماً فى عرض البحيرة.

يا خسارة النور لما بينقطف يرموه

ويقدموه للأماره والعزال يرموه

أبو اسم غالى تجت كل الملوك يرموه (تبت.. تبت)

وله غصن نادى وكان كل الشجر حوائيه

دول فضله عن جميع العطر واللصام

واللى معه مال يا راجل ترى كل الرجال حوائيه

واللى بلا مال يا كتر الهرج واللصام (الهرج.. اللصام.. اللصام.. اللصام)

أنا قلت للقلب بكفاية رفق ودلع (راق.. حلق)

آدى انت شلت بختك معاهم من زمان ودلع (ودلعت)

وما ديمت اللواد انشلع ولا ميت طهيب يلسوه

(الطلع.. انشعل بالندام.. ميت.. مائة.. وادى هنا بمعنى يلجوه)

يا ريس البحر خد بالك من البرين

سكة سليمة من الدنيا بين البرين

إعمل حساب دخلتك فى البر بين البرين

حاسب من البحر لا يجيبك على البرين

الريس اللى على شط الجور خد مين

خد ولاد ناس بحريه وله خادمين

وخد ولاد ناس بحريه وله خادمين

ولا ريس إلا اللى يجيبها البحر وسليمه

إللى معاه مال يقعد فى البر وسليمه

واللى بلا مال يسرح البحر وسليمه

يمكن تيجى سليمه وتسعدنا بين البرين

وبنى لى ريقى أيا يا عم يا سواقى
حئت حناينها وقالت ولدى .. أبويا قرينى
السبوع

يا صلاة النبى يا صلاة النبى
صلاة النبى بالقوة تقلع عيون العدو
صلاة النبى بزيادة تقلع عيون الحمادة
الحسادة الحسدية تجلبها بفرصة حية
وأنا فى الفرح مدعية

يا صلاة النبى يا صلاة النبى
إن أبوك قال لك شرق شرق
وإن أبوك قال لك غرب غرب
والصلاة ع النبى الصلاة ع النبى
صلاة النبى تمتع كل ردى
يا صلاة النبى يا صلاة النبى
الجنارة والعديد

ولأول مرة فى السيلما التسجيلية المصرية تدخل الكاميرا
لتصور الجنازات التى استوقفتنى كأنها الصور المرسومة على
جدران المعابد. النساء محولة الشعر ويحجلن على قدم واحدة
كما يحجل الغرباء نذير الشوم. ثم تجتمع النسوة فى المساء
تقرذهن ومعدة القرية المحترفة العاقلة لكل تراث العديد
حيث ترد عليها النساء عن ظهر قلب. وكل متوفى عديده
الخاص إذا كان رجلاً كبيراً أو شاباً أو فتاة فى مقتبل العمر أو
حتى طفلاً. وكان من المثير فى هذا الفيلم أن تكشف أن
المعدة فى قرية الزرابى مركز أبو تيج محافظة أسيوط قبطية
مصرية يجرها المسلمون والمسيحيون على السواء فى
الجنازات.

والموت حقيق بس الفراق على طول
حزنى عليكم يا للى يا ترى يا ترى
حزنى عليكم يا للى صيحتوا قلبى
بين القلوب حزين

صاحب الشاؤفة يذى شقاوته امين (الشترية - الدق)

سبع الرجال راسى وأنا كان معاى
سبع الرجال راسى

يا عمود ذهب واسند عليك راسى
وأنا بلاك آه يا سبعى ما اسواشى
سبع الرجال ليا وأنا كان معاى
سبع الرجال ليا (ليا - اى)
يا عمود ذهب واسند عليه ايدىنا
واعمل لك إيه لما أنت فقريه (أى الدنيا فتر)

الأفراح والليل

فى الليل يجتمعون ويغنون وفى قرى مختلفة صوّرت
مشاهد الأفراح، ودائم يبدأ الغناء عن الليل:

الليل الليل

يا بت يا أم الذهب ع الصدر بيلالى
يا بريم عليكى البلد يا شاعله بالى (أرم - ألد)
قايت على دريمك عطشان سلقونى

يا سقوة الشوم فى الليل شغلتنوى (سقة - شبة مباء)
قايت على دريمك منكى على الشويه (مكى - منك - للربة - السام)

شيل عينك يا جميل ده البت مخطوية

الليل الليل الليل يا بوى اللالى

وما حد ينام الليل إلا أبو قلب خالى

وينتهى الفيلم بنفس الدائرة المتحركة من الرجال والبسات
والصبيان ويستمر هذا الغناء حتى تنزل عناوين النهاية:

ليل ليل ليل ليل

آه يا ليل ع اللالى يا ليل

وارجع وأنا أقول سامحونى

ع العيب اللى جرى

الهوى يا رجال الهوى

والله غريب يا هوى

حلوه بذات بحر

فى مشهد الفرح تفتى السماء والفتيات على الدفوف مارين
فى كل دروب القرية خلف العريس والعروسة:

صلى صلى صلى

واللى ما يصلى .. صلى

أمة يهودية وأبوه أرملنى

هوه اللى فيهم والياقى شرکه (شرکه .. الفى، فترکه هو للى، لى له بلع)

وصلاح حيتجوز يا ألف يركه

صلى صلى صلى

واللى ما يصلى .. أمة يهودية وأبوه أرملنى

راوية (إنتاج ١٩٩٥)

عن فلاحه مصرية من قرية تونس بمحافظة الفيوم
تعرضت لمأثرت عطف كان من الممكن أن يقتضى عليها ولكنها
قابلت فنانة تعيش فى القرية تعلمت منها صناعة الفخار
وأصبحت راوية الآن فنانة تقيم المعارض باسمها فى مصر
والخارج .

لم أجد أكثر من هذه الأغنية للمبر عن موضوع فيلم
راوية، سجلتها وراوية بطولة الفيلم تمسك بالبطلة . استخدمت
صوت الأغنية فقط فى الفيلم علما استعرضنا الأعمال الفنية
من الفخار التى أبدعتها راوية .

آه يا لمونى يا لمونى يا لمونى

آه يا لمونى ماظلمونى

آه يا لمونى ماحبسونى

حيجوزنى يا عيونى

واحد سواق يا عيونى

ساكن فى زقاق يا عيونى

آه يا لمونى ما ظلمونى

حيجوزنى يا عيونى

واحد سمكرى يا عيونى

لكن مقترى يا عيونى

آه يا لمونى ما ظلمونى

آه يا هواهم يا سلام

يا موج رقق شوية

خلنى محبوى يما

يا زمام يا بولوليك (زمام الجمل صلى بالوزن)

يا زمام سئك نساءنة (سئك - سيدك)

بجوار الناموسية

من فين يا ندوية

من فين بمن قولى لى

من قوص والحراجية (الحراجية قرية صغيرة فى المسيد)

الأحلام الممكنة (إنتاج ١٩٨٣) .

بطلة الفيلم فلاحه مصرية تعيش فى قرية السيد هاشم
بمحافظة السويس عاشت أحداث الوطن أيام الحرب وهاجرت
ثم عادت إلى السويس بعد حرب ١٩٧٣ تتحدث عن تجربتها
منذ أن تزوجت ابن عمها فى سن ١٤ وعن أحلامها فى تعليم
أولادها وبناتها لولا الظروف .

فى سبور أحد الأحفاد تفتى البنات:

الصلا عليه الصلا عليه

صلى صلى صلى

واللى ما يصلى صلى

أمة يهودية .. وأبوه أرملنى (لبنى)

على نيينا صلى

واتدحرج واجرى يارمان

وتعانى على حجرى يارمان

ده أنا حجرى حنين يارمان

ياخدك ويميل يارمان

أحلام البنات (إنتاج ١٩٩٥)

عن الفتيات المصريات وتجربة الزواج المبكر وترك التعليم
ومن يتخذ أهم القرارات فى حياتهن .

وايلة الدخلة يقطعونى
آه يا لمونى ماشيكونى
آه يا لمونى ماظلمونى

حيوزونى يا عيونى
واحد نجار يا عيونى
لكن جيار يا عيونى
يعمل لى سرير يا عيونى
وستايره حرير يا عيونى
آه يا لمونى ماظلمونى
حيوزونى يا عيونى
واحد فلاح يا عيونى
لكن مراتح يا عيونى

هذه نماذج مما تحتويه أفلامى التسجيلية، من سمات
للتعبير عن أحلام وأحزان الناس فى مصر بقدر فهمى
وأعتقد أنى لثقافتى المصرية مهدية، بقدر الإمكان، بتاريخ
أجدادى وجدونهم بالتسجيل مستخدمة أدوات العصر الذى
أعيش فيه: الكاميرا وجهاز تسجيل الصوت.



« العلم »

مفتتح الحكاية

ميرال الطحاوى

فى بيت الشعر، ومد المقاطع المفردة، لتصبح فقرات لحنية كاملة^(١).

وتضرب مثالاً بقولهم:

بمعنى زاد يا مولاى ▲ خطر عزيز ▲ فى أو أن الزعل
يُصرف النظر عن تسميتها «العلم، بكونه [الغارة]، فإنها
تشير بلفظ [الغارة] إلى نفس التعبير [غداوة العلم] والشواهد
التي أجندرتها تؤكد ذلك.

ويتأكد ذلك بالإلقاء؛ فالعلم [يتغير وفقاً لهُوى المعنى
ومزاجه وشدة مجال واسع أمام الفرد للعب على وتر اللغة
ويخلق عنصر التشويق والتلاعب بالذيرة والمدة]^(٢).

وتحتل كلمة «العلم» كاستصلاح بالتضارب نفسه الذى
حظيت به لفظة [مجرودة] من حيث الاشتقاق وإذا عولنا على
المعنى فالعلم هو ما لا يحتاج لتحريف وإن كان المخاطب فى
هذه المقترعات يقب بهذا اللفظ:

على مدرسى حظيت شهادة ▲ بلا موت ● يا علم

إن ما بدأ صوب جديد ▲ صداع العقل مازال ● يا علم

العقل فيها عذاب شديد ▲ من اليأس ولا خير ● يا علم

«الصبر ما قضى حاجات ■ مليت ▲ والرجا بابة قفل،
هكذا تبدأ الحكاية، تبدأ الصابية، السامر، كف العرب،
الدحية، الريدة، البركة.. تبدأ كلها بذلك النهضة الطويلة،
يضمفون المروف وينغمون الجمل، وبالتقدم والتأخير بين
ثلاثة مقاطع صغيرة يتخلق «العلم، من مفردات الهجر والفراق
والصبر والعين والبكا ودواء الجروح بالصبر، وكأنه النغم
للسمرارى الذى يهيج الجمع للمغانى والمحاجاة بأقوال
الأجاد، والمناوشات الشعرية وحجة العرب.

أركما يقول د. صلاح الراوى [إذا كان السامر أو الصابية
هو عماد الممارسة الاحتفالية فإن الطبيعة الدورية للسامر
تقتضى أن يكون شعر العلم هو أول ما يؤدى]^(٣)، ويختلف
الدارسون على باقى أجزاء الحكاية، هل الشقيرة جزء منه أم
الحجة وأين تأتي الختمة..

لكنهم لا يختلفون أن العلم هو المبدأ، وأنه لابد أن يؤدى
بأن يرفع المؤدى صوته ويغم للنص تنفيذاً بارعاً مضفوراً
بأنين موجع^(٤) أركما تقول ليلي بولغد [إن قصائد الغداوة
هذه نقال فى نغمة رتيبة مطولة وحبيسة الأنفاس مع تشديد
أصوات الة الطويلة ووقفه فى الوسط لتحديد بداية الشطر
الثانى، وحين تغنى فإنها تتميز بطر الوتيرة وتكرار الكلمات

العقل عاش على الغيات ▲ نهيته ادبيل ● يا علم
بديلاً أحياناً للفظ العزيز

بين ياسين ورجا ▲ خلّيت - يا عزيز ● للعقل

خلّيت - يا عزيز- العين ▲ تنوج ● لا نما ولا صبر

تريد يا عزيز تخيب ▲ وتعارك ● على شئ ما قسم

فالظم هو المقصود والمضمّر والمكسّى عنه بالنقطة والذي
يعرف نغمه لأنه معروف ولا يحتاج لإشارة كلها لكلمات
تحاول الشتيوة التي هي رد الصّف المصنّف على الصّارب
بالظم في بكرة حماسية وربما متواصلة مع مولده .

[بكى العين سريب الغالى] تصاعدت الشتيوة لتزد على
[الرجاء] الذى بابّه [قفل] لا يفتح للمحب بابّه فالعين تكبى
لفقدان ورحيل الغالى.. والشتيوة سريعة متعالية، لها إيقاع
طبل أغرى وصنفة رتيبة متنامية حتى تضيق معها الحروف
فى الحروف وتصبح أزوجة تفرى الحجالة بالرقص بديلاً
عن السمّت المطبق فى حضور العلم، وربما ترتبط الشتيوة
بالفرض الذى تقصده المجردة كما يقول صلاح الراوى
لفهى جزء متمم للمجردة على نحو عضوى^(٥) لكننى
أحبها أكثر الحصاص بالظم؛ لأنها تشبه تعاطف المستمعين مع
مواجد الصّارب بالظم .

إذاً قال:

لازول تابعه ● مشى لارسى ▲ ولازول تابعه

جاربه الجمع: يا للتضار عليه اليمه

وإن قال:

كثبت على جناح الطير ▲ دزيت علم ○ ما جاني نبا

أجابوه:

العقل ادبيل روف عليه

أى العقل ذبل ترأف به، ومفهوم أن العقل تحب من التفكير
فى الغائبين الذين لا يردون على خطابات الأوبة أعتقد أن
الشتيوة هي مجازية الجمع للتضارب بالظم أكثر من كونها
جزءاً من المجردة؛ فالمجردة تشبه فى رأيي القصيدة
الجاهلية نمر على كل شئ ابتداء من الزحلة والناقصة ورائه
الأطلال الدراسة والمباهاة بالقبيلة ومغازلة الحجالة، تلك
المغازلة التى تلقى بكل الخلال على كل ما سبق أو ربما تكون

المجردة كما يقول صلاح الراوى سرد قصص إذ يحكى عن
رحلة من رحلاته وواقعة من الوقائع الفردية أو الجماعية فلا
يكاد يفقل شيئاً من تفاصيلها^(٦)، ثم تأتى الختمة فى النهاية
شطرًا من حجة الأعراب منذاً وجامعاً لكل ما حدث .

وكما يفتتحها البدرى بالفريد الشجي ومناغاة المواجد
يختتمها بالحكم والمراوطين أو تقرير غزلى كأن يقول:

واللى حازك ما يتمنى ... وأخرتها واقع فى الجنة
أى من حصل عليك حصل على كل ما يتمنى وكأنه وقع
فى آخر حياته فى الجنة ... إلخ .

ويظل العلم وحده هو المهيم على الشعر البدرى لارتباطه
الثريخ بالسحبة والبرجد والفرار ومفارقة الأوطان وهى كلها
مفردات صحراوية تحتملها مسيرة الحياة الاجتماعية .

والعلم لإيجازه والتلاعب بأشطاره وقدرته على الاحتفاظ
بما يشبه الأحجية بتجديل شطر مكان شطر، والظم لطبيعته
الفنية يظل فى اعتقادي من أصعب منازل الشعر البدرى حتى
أن ليلى أبو لغد تشبّه بقصائد الهايكو اليابانية^(٧) .

فالتجريد المطلق للسماوى تجعله أقرب إلى الحكمة،
وصعوبته تكمن فى تلك الطبيعة التى جعلته متوارثاً وتلقاياً
مجرد علم يفهم منارشيته لكنه قد ينظم عشرات المهاريد وهو
الفاتحة ينتظرها الجمع ليأتى صّارب العلم بما يهيج ذكركم
ويحث قريحتهم، ويقابل السنى الحسن .

والأداء الحسن بالتهليل والهمهمة الحزينة وكلمات اللثام،
والأداء لابد أن يكون مزوجاً بهذا الصدق فى التواجد
والسحبة، والهمهمة تكبى الشعور البيض التى تهيج الكلمات
ذو أكرها فيصبح العلم ساحة للعارك والناقص على جذب
أصماغ السامر، والتأثير على النسوة المنخفضات خلف الشقوق،
وربما يحمل العلم رسائل مقتضبة من المحبين دالة وغير .
مفصحة فى الوقت نفسه .

لقد تصورت أنه المفتاح المناسب لبداية الفصل فى
روايتى الأولى [القباه]، حاولت أن يصبح الفصل جسداً
للمجردة الذى يحمل عبء الحكى، وعلى الظم المفتوح لكل
فصل أن يوجز ما كان يمكن أن يقال، فطسمت الفصل
الإحدى عشر بمقاطع من العلم ما عدا فصل واحد افتتحت
بأغنية شعبية تقول (ليه يا صافيرى بتنزلوا الغلة) محاولة
بذلك أن أخلق مبنى حكايتى يستلهم الغناء البدرى الذى كنت

فيه العبودية، تلك الخادمة التي ظلت جدتي تنادى ذريتها بلقب «عبد»، ليقدرن بماضيتها التاريخي إلى الأبد، لا أعيش من مفردات البهارة سوى صلات السب الحكمة وأجساد متخيلة تحاول أن تستجمعها ذاكرتي عن أجداد حملوا في قوافل الفاتحين أصولهم البعيدة وعاشوا على ضفاف الروادي مزيداً من التميز وربما العجبية، لم يبق حياً من تلك الحكايات سوى «كف السرب» ننظر الأفراح للصادق تركه ملاسنا الحضرية، وتلمع بقايا الذهب والشخائل في أيدي الجدات وتفرح رائحة القهوة من الدار في فناء المنزل، نترك الغرف ونصب الخيام المهجورة وفي الليالي المقمرة تعود لهم بعض أصولهم حين تطو الألف حاكية في السجاري الطويلة رحلة قيس ونزوح عيس والتغني بمحبوبة مجهولة من وراء شقوق الخيام.. هذا العالم الذي كنت أستعيد في تلك المناسبات فقط كان يحرك مخيلتي وأحاول صغر الحوادث لأضع حكايتي الخاصة عن هؤلاء، أقترض أسماءهم وبعض ملامحهم، ومدني الأشعار بكافة التفاصيل التي يحتاجها حيك الحكايات، فإذا قال المجدد «دق شافك وين تهادي، دق معلم في السودان، اسرقت منه شخلة الشاف في الأنوف الدقيقة ورحلات جلب الجوارى من الجلوب، وبريق الذهب الذي أُنصب رحالتهم. وهكذا أخلق مشاهد من بين ما بقي لي بحكم تناقله في جلسات السمر، يبقى الشعر ويموت أصحابه الذين أعاد خلقهم بمزيد من الإنصات لصوت المجدد وصوت هلهة العلم يوقظ حيلتي إلى عالم لم أعشه، يفتح أفق التخيل والتحلمان والرائد عالم أحاول استعادته، فريما بما يحمله من بكائية واستحبار يشبه أو يذكركم بموانع الطلل ويهس لي بالوقوف أمام رماذ الأطلين أستعيدهم بخلق الحكايات عليهم.

دائماً أراه مشهداً حكايتاً تمديلياً على ساحة الصابية، وما بين الهلينة والسرد وحركات الفتاة المتعقة [الحجالة] والصف - صف المصنفين المشاهدين منطلق الحكاية وسانعها - تتخلق بنية فنية فريدة يمكن أن توازي فن السيرة، بل هي أكثر من مجرد أغانٍ مفردة، هي بناء فني مسرحي مكتمل العناصر. ربما يكون هذا محض تجول من خيالي لكنني دائماً كنت أرى «كف العرب» حالة فنية عمادها «الطم» الذي يبلغ من الحكمة مضروب الأمثال في جلسات للعباز، وأعتقد أنه في حاجة إلى جمع ميداني واسع وإلى دراسة مستفيضة لهذه التوقعات الشعرية البليغة التي تزخر بالدلالات، حاولت للجمع وحاولت مضاعفة بنية نصي الروائي بما أتصوره عن بناء الأداء اللغوي في كف العرب وأطمح لتطوير هذا التصور، فأعتقد أن ترصيع النص الروائي أو القصصي وزخرفته بمقاطع من أغان شعبية أو موال.. إلخ يعني ديكرات فاققة قد تلمع مع الدلالة، وقد تظل بعيداً عنها، بينما توظف النص الشعبي داخل الأعمال الأدبية يحتاج لما هو أكثر من الاستلهم، ربما يحتاج لاكتشاف النص الشعبي أولاً وحركيته ثم محاولة مزج النصين بماه واحد.

أصور أن النص الشعبي قد يهدي إلى الكتاب عالمًا قد يفتح له زماناً ولغة، ويأخذ بيده ليري أناساً لم يكن ليراهم إلا بمعاورته، يسحبهم إلى التماسيح وإلى التاريخ الاجتماعي وفسيض البناء الداخلي لهؤلاء البشر الذي غفوا وحكوا ليصبروا عن واقعهم ووجدانهم.

أحاول أن أستدرج الذاكرة لاكتشف أنني عشت حياة حضرية أو شبه حضرية بالكامل، ألب طبيب، أم من أصول شبه بورجوازية تربطها علاقة الدم. أمشي في شوارع قريتي يسبقني «غفير» وتمسك بيدي «عبد»، سمره في زمن انتهت

الهوامش

- (١) صلاح الزاوي، الشعر البدوي في مصر، الجزء الثاني، ص ٦١٩.
- (٢) نفسه، ص ٦٢٠.
- (٣) إيلي أبو لغد، مشاعر محبوبة، ص ١١٥.
- (٤) نفسه، ص ١١٦.

- (٥) الشعر البدوي في مصر، الجزء الأول، ص ٢١٢.
- (٦) صلاح الزاوي، الشعر البدوي في مصر، الجزء الأول، ص ٢٠٨.
- (٧) مشاعر محبوبة، ص ٢٤.



زمن البراءة وسحر الحكاية

نعمات البحيري

فى الحى، فيصادقن ابنته ويتملقنها: تعالى يا «علاء» وروحى يا علا بينما ترصد إحداهن علا الطفلة السمراء الدخيلة فتقول إحداهن سخرية «لو الأسامى يتشدرى... وأغلبنا يعلم تكلمة المثل».

وفى قصة «أطباق فى اللحم» نرى المرأة التى ذُبح زوجها بشدرى كيلواحم من الجزار الذى خفض من سعر اللحم لأنه يرشح ابنه إلى مجلس الشعب، وترس أطباق اللحم فى مخيلتها، بينما يخذلها زوجها حين يكتشف عبث ما يحدث وأن الجزار يومه للمى بأنه خفض من سعر الكيلو، فترفض الزوجة التى يرفض زوجها عملها كخادمة فى البيوت أو فراشة لمدرسة رشوة الجزار ولا تبجع صوتها أو صوت زوجها قائلة «أعس مسلى وأبات مهنى ولا كيبابك التى قتلى...» وتتغذها الحكمة الشعبية على لسان العامة والبسطاء، وغيرها من القصص على مدار أربع مجمرعات قصصية هى: «نصف امرأة»، و«الماشوق»، و«ارتعالات اللؤلؤ» و«منلع أعوج».

وفى رويلى الأولى «رقصة القمر» والتى مازلت تحت النشر، لم يكن استخدام الحكاية الشعبية المروية فى شكل حواديت الجدات من قبيل استخدام تخاريف العامة فى الأدب، أو إصغاء بعض مكسبات العلم ولكن لكون الحكاية الشعبية

منذ بدايات كتابتى للقصة القصيرة وأنا أوقن أن تراثنا الشعبى يقنى ويثرى أى فنون أخرى وخاصة الإبداع الأدبى، فتراثنا الشعبى المكتوب والشفاوى هو جزء لا يتجزأ من تسيج الحياة، بقايا مما ترسخ فى الوجدان الشعبى، ولا يمكن أن يتحقق أى قدر من حيوية وحميمية الكتابة ما لم تصو هذه الإبداعات قدراً معقولاً من هذا الموروث الشعبى بما يتلاءم فنياً مع الإبداع. فى قصة «قرىتى والفران»، كانت القرية كلها فى محاولة لدرء نكبتها فى موت الأطفال بعد مولدهم بأيام للبحث عن سر موت الأطفال هكذا حتى تعرف الأمهات الثكالى من إحدى العرافات أن الفران تقتل كل من تتنبأ بأنه سوف يخلص القرية من فقراتها.

وفى قصتى القصيرة «أشواق البسات» حين سافر فتمنى ابن بلى محرم، إلى العراق جلست أمه وزوجته وشقيقاته البسات يمسجن حلقاً بالعودة بمال وبهجة وأقمشة مازكة «السن ع العمل» أو «اسكت ماسكتش» أو «قرقر لك ع القهوة خدنى ف عيك لاستهوى» و«رايات لعم الهولتم».

وفى قصة «أم الغنم» تتداول الحكمة الشعبية على أسئلة الجارات اللائى يرغبن فى الزواج من الرجل الوحيد الأعزب

المروية على إسمان الجدات جزءاً من الصنيع الحمي للحملة البناء الروائي في رقصة القمر، وإصفاء قدر هائل من الحيوية؛ فالحكايات والموروثات الشعبية جزء لا يتجزأ من مخزوني الاجتماعى وزادى القنى من حوار يومية على أسئلة النساء وحواديت الجدات المروية على الصغار وما تحوى من خرافة وأساطير دفعتنى دفعاً للكتابة، ليس فقط للتعبير عن ذات الطفلة بطلة الرواية فى غضبها وثورتها وتمرداها، ولكن كصيغة فاعلة لدرء أشكال القمع والقمهر، التى تعرضت لها طفلة صغيرة، لم تقترب من إثم إلا أنها جاءت إلى الدنيا فى صيغة مثذلة ومهينة لها وللآخريات هى صيغة «البنات».

وعت الطفلة ذلك منذ اليوم الأول وترسخ جيداً فى وجدانها ونراها تعيد إنتاجه فيما بعد عبر أدائها ومهربتها وقدرتها المتواضعة على التمرد..

فى «رقصة القمر» كانت للحكاية الشعبية تأثيرها السئى فى ظاهره، على الطفلة بطلة الرواية، فطلى الرغم من أن حواديت الجدة لم تكن ممتعة أو مشبعة بها وشديدة الإيذاء على نفوس ومخيلة الأطفال، إلا أنها دفعتها لممارسة فعل الحكى كأخذ أشكال مقارمة القهر والقمع، وفى الرواية أخذت حدوتة الجدة مادة خام لأشكال أسرى من الحكى كان لها التأثير الإيجابى داخل السرد وبنية العمل ووجدته الصنوية وتنمية القدرة على نسج تفاصيل وشخصيات قريبة للغاية من شخصيات حدوتة الجدة. كذلك كانت للحكاية الشعبية فى صورة حدوتة بشعة للجدّة القاسية تأثيرها الإيجابى فى نفسى شخصياً.

فى دار الأب اللفظ القاسى كانوا جميعاً ينتظرون مقدم «الولد» وما كان لأمه إلا أن حملتها غاضبة «قطعة لحم حمراء» ملفوفة فى جلبابها القديم المزركش إلى دار أبيها، إلى حين بيت فى أمرها. وفى دار الجد تفتحت عيون الطفلة على وجه أمها الطيب وقد بلّته الدموع وتنتظر إلى إبنها وكأنها تكيل لها الاتهامات، بأنها أحد أسباب طردها من جنة الزوج، على الرغم من أن بيت الزوج وأمه وإخوته لم يكن به ما يشى بالجنة على الإطلاق، إلا أن الأم كانت قد صدقت ما روجت له الأمهات منذ الصغر عن بيت الحدل واللهاء والستر.

وعلى الرغم من أن حلم الأم بالبيت والزوج والأولاد قد فسد منذ البداية بعد أن أتت بـ «البنات»، فأعادها إلى بيت أبيها كتلة حزن غير صماء، إلا أنها أصرت على أن تحلم الحلم نفسه لا بناتها.

انتهت بطلة الرواية الطفلة مثل كل أطفال القرية والعالم لحواديت جدتها، رغم عدم الألفة مع الهواة الذى تقتنسه جدتها، ولم تكن الحواديت تمثل لها شيئاً من المتعة، ربما لبشاعتها وبشاعة شخصياتها التى كانت شديدة القسوة والإيذاء لمخيلة الطفلة، وأبرزها صورة المرأة «صاحبة السبع دواهي»، وهى امرأة بيضاء جميلة ناشرة الشعر ذات حسب ومال، كما تمكى الجدة إلا أنها كلما تزوجت رجلاً لا تنجب منه، وبعد آخر زيجة لها انتهت بالطلاق كسابقاتها، نصحتها امرأة فى قرية بعيدة - تعمل أعمالاً - بأن تأتى بسبع دواهي، سبعة أعمال نصب واحتيال حتى تنجب، ومنذ بداية الحدوتة لقتبت المرأة أم السبع دواهي، وكانت داهيتها الأولى أن تزوجت من رجل له سبع بنات جميلات، فإذا بها وفى غيبة الرجل تقوم بفنس بكارة البنات السبع، واضعة معرمة كل واحدة على رأسها وتركهن وغادرت البيت والحى والمدينة. سبع بنات مقولات من أسفل وسبع قطع قطن كبيرة موصومة بالدم فوق رؤوسهن؛ صورة شديدة الإيذاء لمخيلة طفلة فى السادسة من عمرها. وفى الداهية الثانية تزوجت المرأة أم الدواهي من تاجر جمال بارت تجارته، ولم يعد لديه إلا سبعة جمال قامت بسميمهم، وحين عاد اكتشف لعلها وغيبها من حياته إلى الأبد... وهكذا تتخلل الجدة من داهية إلى أخرى حتى الداهية السابعة فى حدوتة الجدة، وما آلت له الحال والأحوال مع المرأة صاحبة السبع دواهي. وتختلط صورة لست «أم السبع دواهي»، فى مخيلة الطفلة بوجه جدتها وكل النساء اللاتى تلقاهن فى القرية. وكانت الجدة تواصل حواديتها ذات للشخصيات الشائنة والطفلة تناهها وهى تتألق فى مجالس الأهل والجيران لشغويها أمها وعمانها، لا لشيء إلا لأنها لم تساهم فى قتلهم من أسفل فضلاً عن أنهن مثلها لم ينسجن تماماً لحكايات الجدة، وفى تصعيد آخر فى الرواية سترى الطفلة فى مجالس العيال تمارس إيداعاً خاصاً، لتسخر من حكايات جدتها وتمكى حبكها الخاص الذى تمنحه الكثير من نفسها، تزججه دون رعى بكثير من الصور والأخيلة، حتى جاء اليوم الذى رأته فيه «أم السبع دواهي»، كما وصفتها جدتها. بيضاء جميلة، طويلة، ناشرة الشعر، ذات مال وجاه وحسب.

كانت امرأة المعمدة التى أتت بها من خارج الكفر ربما لتحسين سلالته الصمراء العجفاء، رأفها ذات ليلة من ليالى القصب. حين تفر من شراسة الأب والجدة لتصعد فوق سطح



الدار الممرشة بالحطب وزلع اللفت وألثم وأقراص «الجنة»، وكلها تسميها الجدة به الخير، الذي «ينبع» به سقف الدار إذا ما أبدت الطفلة وأما غضباً على الطعام.

كانت ترى امرأة العمدة تنف على سطح دارها وتعدى جسدها الأبيض لضوء القمر، وتتل تحريك بطء وتستدير وكأنها ترقص، والقمر يسكب ضوءه على جسدها. كان هذا يحدث كل يوم وفي نفس الوقت من دخول الليل والهدوء تأخذ الطفلة لعل المرأة التي تراها أم الصبح دواهي في أرضها. كانت الطفلة تمن النظر إليها وما أن نظرت بعيداً حتى رأت الكثير من شباب القرية يتابعون المرأة الجميلة وهي عارية تماماً تستمع في ضوء فنى.

وجه العمدة ووجه امرأته ووجه الأب ووجه الجدة كلها مرايا متغيرة للمرأة: أم الصبح دواهي، المرأة التي تسمى لمل مأزقها بمصائب ونكبات الناس. تنسجها الطفلة وهي تصك كوز وعصا وثقل القرية وتعكى الحكاية، مازجة مما حدث بالفعل بما هو من نسج الخيال. كانت تصكى عن الست أم الدواهي التي منطلعتا من ثوب ليلة بالرقص للقمر وشباب في مثل عصر الورد.

بعدها زاد جمهور الطفلة وهي تجوب حواري وأزقة الكفر، وهي تتقمص دور المكراني فتصك الكوز والعصا وتجوب القرية لتحكى أيضاً لعيال الكفر والقرية عما فعله أبوها وجدتها وعماتها في أمها، وما فعلته خالتها «طيبة» التي زوجت ليلتها الوحيدة والمرضية بالغلب لتحضن طعاماً ودواء، وعما فعلته عملتها «شبابية» التي تزوج عليها زوجها الأعرج بأخرى عرجاء، وما فعله ذكر الحمام بأنثاء. تضرب الكوز بالعصا وتعكى تفاصيل الحكاية، وكأنها تنشد أغان شعبية على الرابية وفي نهاية اليوم ترى وهي تقود حشداً غفيراً من عيال الكفر ونسائه ورجالهم وقد سحرهم الحكاية.

وبالحكى على غرار الحكاية الشعبية المروية على ألسنة النساء والعجائز كانت الطفلة تتحرك بين عناصر حياة فقيرة وكئيبة، وهي تشعر أن الحكى مثل مصخة تطرد من جانب ذلك الغراب الذي يصر به نفس الطفلة قلقاً وتوقراً وغرباً ومن جانب يصنع في نفسها شعوراً هائلاً بالارتياح، وبمدها تنام نوماً عميقاً...

وفي الرواية ظلت الطفلة تحكى وترجع بقضية ولغة مباحة مع الصبح الشعبي كل عذابات القرية ونكباتها إلى المفاخرات الصبح للست أم الصبح دواهي.

كان هذا تأثير الحكاية الشعبية على الإبداع، لكن هناك أيضاً تأثيرات لا حصر لها على المبدع ذاته.

ومثل يطللى لم تكن حواديت جدتى تملأ لى شيئاً من المتعة، وذلك ليشاعتها وبشاعة شخصياتها التي كانت شديدة القسوة والإيذاء لخيالى، وأبرزها صورة «أبو رجل مملوخة» و«أما الثور»، تراث من الخوف والفرع تكرر له الجذات قمماً للأطفال وخاصة البنات. وكنت في مجالس العيال أمارس إيداعى للخاص، أخذ خامات من حواديت جدتى بعد أن أعيد صياغته بإصمائه شكل ومضمون رومانسى وأمزجه دين وعى بقدر من الأخيلة التي تحكمها أهواء وتطلعات طفلة، تختلط في عقلها وتذكرتها الصور والأخيلة.

أذكر جيداً أمى وهي تحمل بعض متاعها وتهر بقية أولادها خروجاً من القرية وأنا أحمل الكوز الصدئ والعصاية إلى العاصمة التي لا تجدى فيها أشياء كهذه، أدوات للحكى والقص كما تكشف لى فيما بعد.

لم أعرف كخابة القصة القصيرة إلا بعد تخرجى في الجامعة؛ فقد كنت مشغولة بالعمل والدراسة، وقد عرفت للقصة بطريق الصدفة وبمدها بدت لى للكتابة مفاخرة بدلة للالتحار، وربما للجنون عندما كانت تغور لىفى بذلك المشاعر الغامضة التي تدهمى من آن لآخر وكأنلى عفريت طيب يسعى لكسر القمم والخروج منه، واكتشفت أننى أكذب لأنفنى عن رأسى تلك المشاهد والصور عبر رحلة حياة قاسية جداً وجميلة جداً. أنفنى على أوراق بيضاء أو مسطورة فأشعر بلذة غريبة وإطمئنان. لذلك تتنازعنى حتى الآن السخري والسر للدرجى واللفة المشحونة بالدوتر والانفعال واستلهم الحكاية الشعبية ولحمة المروث من أمثال شعبية أو أغنيات أو مقولات الجدات والعجائز من حكمة وفلسفة شفاهية.

ولهذا فقط مازلت أكعب عشقى للحرية والبشر في حين مازالت تورقنى اللغة وأدراى ككائبة، ولذا فمازلت أحفظ بالكوز والعصاية.

افتتاح المتحف الإثنوجرافي

للتراث الثقافي للوحدات

د. سوزان السعيد

مشوه نظريته الوظيفية. وسار بعد ذلك الأنثروبولوجيون على نهج الميخاني حتى الآن.

وبناء على ذلك فكل ما هو إثنوجرافي يشير إلى عناصر ثقافية جمعت عن طريق البحث الميخاني. وأن هذه العناصر الثقافية منها ما هو مادي ومنها ما هو غير مادي مثل المعتقدات والتقاليد والأعراف. يعنى هذا أن المتحف الإثنوجرافي ثقافة ما هو نسق لتلك العناصر الثقافية، مع العلم بأن العرض لهذه العناصر يقوِّف على الغاية من المتحف.

وبناء على ذلك فإن المتحف الإثنوجرافي لمجتمعات الصغراء العصرية الكبرى هو نسق يضم عناصر من ثقافة هذه المجتمعات، وبالطبع هي عناصر ثقافية تقليدية.

فالثقافة التقليدية بعضها شفاهي، وبعضها مدون. فالشفاهية ترتبط بالأدب والتقاليد وتتناقل شفاهة، وهذه المواد تقليدية أى أنها قديمة وترتبط بمجموعة من العناصر والسمات الثقافية السرائطة التي تستمر في البقاء عبر فترة زمنية طويلة نسبياً، وهي لا تتكفل بطريق مؤسسة، ولا يتم تعلمها من خلال الكتب أو المدارس، أو قنوات النقل الرسمية، ولكنها تنتشر عن

بدأ الاهتمام بإنشاء المتاحف الإثنوجرافية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وزاد الاهتمام بهذه المتاحف بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، وذلك من أجل محاولات الكشف عن الطابع الثقافي والشخصية الجماعية للشعب، وكوسيلة لتحليل الثقافة الشعبية وقياس التطور الذي حدث خلال عشرات السنين، ومعرفة جذور التنظيمات الاجتماعية، والكشف عن العلاقة بين الشخصية والوعى بالثقافة الشعبية؛ فالشعوب عليها أن تكتشف هويتها بالرجوع إلى ثقافتها الشعبية والابتعاد عن تقليد الشعوب الأخرى.

الإثنوجرافيا Ethnography هي البحث الوصفي الذي يهتم بملاحظة وتسجيل وجمع المادة الثقافية من مجتمع البحث، وهي تعنى أيضاً بالكشف عن النشاط الثقافي، اعتماداً على الوثائق التاريخية.

ويعود أصل البحث الإثنوجرافي الحديث إلى برونيسلاف مالينوفسكى (Malinowski) (١٨٨٤ - ١٩٤٢) أول من أجرى بحثاً ميدانياً في جزر الملوك في جنوب شرق آسيا وأكد على أولوية البحث الميداني وصورتته في البحوث الأنثروبولوجية على

طريق التكرار المباشر، وتنتمي إلى أفراد في جماعة اجتماعية معينة.

وتصنف المواد الثقافية إلى ثلاثة موضوعات رئيسية، ويهدف التصنيف إلى توضيح عناصر المادة وتطبيقاتها من أجل سهولة استخدامها ونحطها. والفكرة الأساسية التي يعتمد عليها التصنيف هي الأداء: أي طريقة النقل، وبعض العناصر تكون أساسية وأخرى تكون فرعية في تشكيل الموضوع وهذه الموضوعات هي :

١- الفنون والصناعات اليدوية وتشمل على : الحرف والفنون (أدوات العمل - أدوات الطعام) اعتماداً على المواد الخام المتوفرة في البيئة (الموسيقى - الرقص - الرسوم الجدارية - الأداء الدرامي).

٢- التقاليد والمعتقدات وتشمل على (المادات - الألعاب - الأعياد - الرقص - الضيافة - الاعتقاد في الأولياء - السمر - المعتقدات حول الظواهر الطبيعية).

٣- الثقافة الشفاهية وتشمل على : الشعر والأغاني والملاحم والروايات والأناشيد.

وبدا جمع المواد التي تدور حول الصناعات الريفية وأدوات العمل والرموز ونماذج للمباني الريفية ونماذج من الأثاث ورسومات للملابس وأنواع الطعام والشراب ووسائل الانتقال وغيرها وأنشئت المتاحف التي تضم تلك النماذج. ويعد متحف سكانسن Skansen في استوكهولم في السويد أقدم هذه المتاحف. كما أنشئت في الدنمارك عدة متاحف من هذا النوع.

وفي الفترة من عام ١٩٢٠ - ١٩٣٠ زاد الاهتمام بالفنون والصناعات اليدوية وكان ذلك رد فعل تجاه التجريد في الفن الحديث، وفي الوقت نفسه اتجه الفن الحديث إلى الفنون الشعبية كجزء من خلفياته. وفي عام ١٩٣٧ نظم متحف نيويورك للفن الحديث معرضاً تحت عنوان (الفنون الشعبية الأمريكية. فن الإنسان الأمريكي من ١٧٥٠ - ١٩٠٠).

ويظهر من عنوان المعرض أن العصر الذهبي لهذه الفنون الأمريكية امتد من منتصف القرن الثامن عشر إلى بداية القرن العشرين.

وقد تم تصنيف الحرفيين والفنانين عن طريق المواد التي يستخدمونها (الألوان الزيتية - البستيل - الألوان المائية - الحفر على الخشب - النحت). واعتبر الفن الشعبي مثل الفن

الأكاديمي خلقاً فنياً لا يرتبط بالمنفعة. وبدأ استخدام هذه المنتجات في الحياة اليومية. وقد وضع هذا الاتجاه عدة معايير ينبغي الأخذ بها عند البدء في دراسة الفنون والصناعات.

أولاً: دراسة المنتجات والفنون والصناعات من أجل تأسيس بيولوجيا أفريقيا لوصف هذه المنتجات وإعادة تقييم الجديد منها مع مراجعة طبيعة المنتجات الفردية والجماعية في الوقت نفسه، مع تجنب كلمات مثل شعبي أو تقليدي عند وصف هذه المنتجات، ذلك لأن الناس يختلفون في طريقة تزيينها.

ثانياً: أن يتم دراسة المنتجات الفنية على النحو التالي :

تحديد المادة التي استخدمت في صناعة أو تكوين المنتج الثقافي، والتعرف على مكان جمع وتواجد المنتجات. وفي حالة المباني، تكون النماذج المطابقة، واستخدام التسجيلات التاريخية القديمة، واستخدام الرسوم التخطيطية، كلوع من الدلائل للحصول على عدة أنواع من المنتجات من أجل التعرف، ووصف المواد على بطاقات مع الاستفادة من المواد الموجودة سابقاً في الأرشيفات سواء من الصور أو الرسوم التخطيطية (الاسكتشات)، التصوير الفوتوغرافي الواضح عن طريق إغفاء ضوء الفلاش واستخدام وسيط (فلتر) أصفر لكي يظهر لون الشيء المصور أبيض، أن تكون آلة التصوير منظم للوقت لجذب تمرير الكاميرا لتحقيق أكبر قدر من الموضوع، حيث إن الصورة الفوتوغرافية تحول الهدف إلى التجميع، وإن كانت لا تمثل الحقيقة بسبب طبع الأشياء على ورق واستخدام الضوء الميكانيكي. ويسبب التأخر في بداية التصوير واستقبال الصورة، وهذا يقلل من قيمة الصورة في نقل الحقيقة، وكذلك يجب وضع الأشياء بجوار بعضها (الصور الفوتوغرافية، والصور اللقظية للتوضيح)، وهذا يساعد على توضيح قصد الصور واتجاهه.

وتنقسم المتاحف التي تجمع ثقافة الإنسان إلى عدة أنواع: المتاحف الإثنوجرافية - متاحف الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا - متاحف الفولكلور - متاحف الفن البدائي.

والمتاحف الإثنوجرافية تهتم بجميع المواد الثقافية من بيئة معينة.



فنون البيئة السيناوية فى عمارة السياحة

ماكيت لبيت قديم بالعريش · سيدة تغزل الصوف بالمقرنل السيناوى





جلباب سيناوی (ہدوی)



جلباب سيناوی (ہدوی)



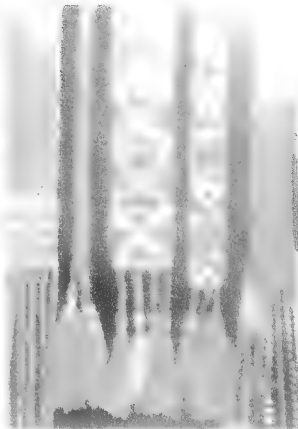
مجموعۃ من الزخارف الشعبية



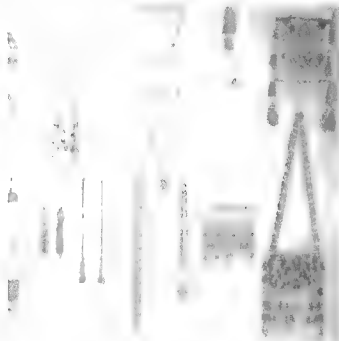
زخارف سيناویۃ



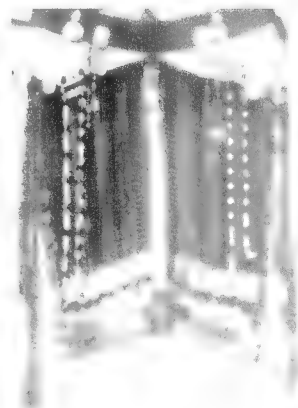
منتجات سيناوية من التخيول



أشرطة سيناوية



أنواع من الحلى و الأحذية السيناوية



برقع سيناوى | بدوى



تصميمات من عمل الباحثة عن التراث السيناوى

المتحف الإثنوجرافى للتراث الثقافى للواحاحات



صورة الأستاذ الدكتور أحمد فخرى تتصدر مدخل المتحف



مجموعة صور يضمها المتحف



من مقتنيات المتحف



من مقتنيات المتحف



القرن البلدى من مقتنيات المتحف



الزخرفة التقليدية لواجهات البيوت القديمة



من رجال الواحات المهتمين بإنشاء وتطوير المتحف



المسجد القديم بمدينة القصر



السيد اللوام/مدينت عبد الرحمن محافظ الوادي الجديد في حوار مع الأستاذ الدكتور السيد حامد حول تنمية المتحف



لوحة من أعمال الباحثة سحر إبراهيم



حفل افتتاح المتحف

مشكاوات
العصر
المملوكى
فى مصر



مقامات الحريري

تعبير عن الوجه الشعبي
لثقافة المجتمع العربي



ومتاحف الإثنولوجيا تهتم بجميع المواد الثقافية من مختلف الشعوب.

أما متاحف الأندروبولوجيا فتهتم بالجانب الفيزيقي للإنسان وشكل الإنسان والهياكل العظمية.

أما متاحف الفولكلور فتهتم بجميع المواد الثقافية التي توضح الإبداع الفنى للإنسان.

أما متاحف الفن البدائي فتهتم بجميع الفنون عند الشعوب والمقاييل البدائية. وهذه قائمة بأهم المتاحف الثقافية وتنقسم إلى :

١- المتاحف الإثنوجرافية :

* المتحف الإثنوجرافي لجامعة كنساس بالولايات المتحدة الأمريكية.

* المتحف الألماني الإثنوجرافي في برلين .

* المتحف الإثنوجرافي هانجاريا في المجر.

* المتحف الإثنوجرافي في المكسيك.

* المتحف القومي الإثنوجرافي في وارسو ببولندا.

* المتحف الأركيولوجي والإثنوجرافي في لسيون في البرتغال.

* المتحف التكمومي الإثنوجرافي في يوجوتو.

* المتحف الإثنوجرافي للدراسات الثقافية في كالكتا بالهند.

* المتحف الإثنوجرافي - إيران طهران.

* المتحف الإثنوجرافي في طوكيو اليابان.

* المتحف الإثنوجرافي والفن الشعبي في سبرلنكا.

* المتحف الإثنوجرافي في أنقرة - تركيا.

* متحف التقاليد الإثنوجرافي في بغداد - العراق.

* المتحف الإثنوجرافي في طرابلس - ليبيا.

* المتحف الإثنوجرافي في الخرطوم - السودان.

* المتحف القومي الإثنوجرافي في عدن - اليمن.

* المتحف القومي الإثنوجرافي في مدريد وبارثونة - إسبانيا.

* متحف حيفا الإثنوجرافي وأرشيف للفولكلور.

٢- المتاحف الإثنولوجية والأنتروبولوجية :

* متحف الأنتروبولوجي نيو مكسيكو.

* المتحف الإثنوبولوجي بشرق أريزونا.

* متحف سويديا الإثنولوجي - روما.

* متحف القصر الحلي القاهرة (وهو موجود حاليا في مركز البحوث القومي).

* متحف الجامعة الأركيولوجي والأنتروبولوجي لندن.

٣- متاحف الفولكلور :

* متحف تاريخ الثقافة كاليفورنيا.

* متحف التراث جامعة إنديانا.

* المتحف القومي للإنسان كندا.

* المتحف الأمريكي للفنون الشعبية متلياجو.

* متحف الفولكلور كامبردج.

* متحف لندن لحياة اليهود.

* المتحف القومي للفولكلور في مدغشقر Tananarc

* المتحف اللوريجي للفولكلور أوسلو.

* المتحف القومي للفولكلور كوريا الشمالية سيول.

* متحف للفولكلور المتوارث باكستان إسلام آباد.

* متحف اليابان للفولكلور Matsumoto .

* متحف مركز الفنون الشعبية القاهرة.

* المتحف الصيني للأدب الشعبي والموروثات بكين.

* المتحف الزراعي للقاهرة.

* البيت الشعبي (مجموعة بدر عبد الفتى) الفرافرة مصر.

* متحف الفن والفولكلور المغرب تطوان.

* متحف الفن الشعبي والتقاليد تونس.

* متحف الفن الشعبي والتقاليد سوريا دمشق.

* متحف الفولكلور الأردن عمان.

* متحف للتاريخ الشعبي لأرض إسرائيل تل أبيب.

٤- متاحف الفنون الميدانية وهذه بعضها :

* ألاسكا للفن الهندي.

* المتحف القومي للهنود الأمريكيين.

* متحف للفن البدائي الإنجليزي (مجموعة دين فورد عن

الفنون والحرف) . مركز الدراسات غرب إفريقيا بيرمنجهام.

* متحف قرون الزنوج الكامرون وبولندا.

* متحف الفن الإفريقي المتحف السفلى دكار.

* المتحف الإفريقي جنوب إفريقيا جوهانسبرج.

* المتحف القومي للدراسات الإفريقية نيجيريا عبدان.

* متحف الجمعية الجغرافية القاهرة.

والواحات الخارجة تقع بالقرب من الحدود السودانية. أما
الواحات الداخلة فتقع بالقرب من واحة سيوة والحدود الليبية.

كما أن الديانة المسيحية انتشرت عن طريق الواحات
الخارجة وجاءت من أسبوية أما الإسلام فقد انتشر عن طريق
الواحات الداخلة بواسطة السنوسيين.

وترتبط الواحات الخارجة بالواحات الداخلة عن طريق
درب الغبارى الذى يسمى بهذا الاسم نظراً لكثرة الغبار به.
وتوجد منطقة أم القلاع لكثرة القلاع الحربية، والمنطقة مليئة
بالصخور والرمال التى تسمى (صخور ورنيشية) بسبب تفاعل
أكسيد الحديد مع الشمس فتكسب الصخور لونا أسود. وتشكل
فى هيئة المواد الصحراوية وصخور تشكل على شكل حيوانات
ويكثر بها الرمال المتحركة التى تشكل فى شكل أهلة لأن
الرياح تحرك الرمال من الطرفين فتكون وحدات كل منهما
فى شكل هلال.

وهذه الكثبات الرملية يتم تثبيتها عن طريق زراعة بعض
النباتات وهذه الكثبان تتحرك كل عام حوالى ٩ كم ويصل
ارتفاع بعضها إلى ١٨ مترًا.

ومنطقة تسمى العجولة نسبة إلى أشجار تزرع فى
المنطقة، ومنطقة عين الغزال نسبة إلى كثرة الغزال فى
المنطقة وهى عدد اللقاء درب الغبارى مع درب بلاط.

وأهم قرى الداخلة هي: البشدلى - بلاط - أسمنت -
موط - تكيدة - العامر - عزب الموهوب - الراشدة - الجديدة
- الموشية - القصر الإسلامية وهى العاصمة.

وهذه المدن تملأ على حضارات من مختلف العصور
فقرية بشدى اكتشف بها مقابر ترجع إلى العصر الرومانى،
وقرية تكيدة يوجد بها جبانة إسلامية ويقع بها مقام الشيخ
البشدلى وشواهد القبور بها تشبه أبراج الحمام. وقرية موط يكثر
بها الدرى عن طريق المساقى بخلاف بقية القرى حيث
يستخدم الشادوف، ويقع بها دير الحجر الذى شيد لعبادة الإله
أمون وزوجته موط. وقرية بلاط تضم مقابر فرعونية ترجع
إلى الأسرة السادسة بالقرب منها بليت قرية بلاط على ريوه
عالية وتعود إلى العصر التركى.

قرية القصر كانت العاصمة القديمة للواحات وهى تقع عند
تلاقى دروب التجارة (درب بلاط - درب الفرافرة) وتقع
على بعد ٣٧ كم من مدينة موط، وهى مدينة قديمة ترجع

وتهدف هذه المتاحف إلى : توضيح علاقة البيئة بالثقافة،
والكشف عن مراحل تطور الثقافة، وطرق العمل والبناء
والصناعات القديمة، والعلاقة بين الظروف الاقتصادية
والاجتماعية والسياسية، وتوضيح الطقوس والهن ومظاهر
الحياة اليومية للأفراد، وأنماط العلاقات بين الأفراد
والجماعات، ووظيفة التقاليد، والتأثيرات الثقافية المختلفة على
حياة السكان، والتعرف على الهوية الثقافية عن طريق كل
هذه العناصر.

افتتاح المتحف الإثنوجرافى

للتراث الثقافى للواحات

بمدينة القصر

فى تاريخ ٢٠٠٢/٢/٤

(مجموعة الدكتور عالية حسين)

تقع محافظة الوادى الجديد فى الجزء الجنوبى الغربى من
مصر فى الصحراء الغربية وتبلغ مساحتها ٣٧٦,٥٠٥ كم
ويبلغ عدد سكانها حوالى ١٨٩ ألف نسمة. وتبعد حوالى ٢٣٢
كم من أسبوط وعن القاهرة ٦٠٠ كم وتضم عدداً من الواحات
هى : (الفرافرة - البحرية - الخارجة - الداخلة) وعاصمتها
الخارجة.

وهى ملقبة بالحضارة الفرعونية والقبطية والإسلامية.
ويظهر أثر الحضارة الفرعونية من أسماء المدن التى تكنى
أسماء الآلهة المصرية القديم وقديماً كانت الفرافرة تسمى
(صانحت) أى أرض البقرة. والواحات الخارجة كانت تسمى
(واحة الميمون) واحة الإله آمون، والداخله كانت تسمى
(كيمات) بمعنى الأرض السوداء. وتقع بها مقابر البحرات
القبطية وعمارة القرى تكنى أثر الحضارة الإسلامية خاصة
فى القصر وبلاط.

أما الأسماء الداخلة والخارجة فترتبط بالمرقع الجغرافى؛
فالخارجة لأنها تخرج عن وادى النيل، والداخله لأنها تدخل
فى نطاق الوادى.

التقليدية في مدينة القصر الأثرية؛ فهو منزل مكون من ثلاث طبقات وله بوابة تعد نموذجاً لبرابيات المنازل في العصر الأيوبي؛ فقلبي عتبة للبوابة من أعلى حفر على الخشب بالخط العربي للجميل، والمزمل من الداخل مكون من عدة غرف واسعة تصلح لعرض المنتجات في شكل جيد.

وقد حضر كل سكان قرية القصر للاحتفال بافتتاح المتحف. فالأطفال ارتدوا الملابس الجديدة المزخرفة، والفنيات حملن أعصان الزيتون، وتجمهر الرجال والنساء ينتظرون لحظة افتتاح المتحف، وعلى وجوه الجميع سعادة غامرة وأمل في المستقبل. وتبارت النساء في صناعة المنتجات التقليدية من الخوص ووضعها في مدخل القرية. وزين الطريق للمتحف بجريد الخيل، وجوار المتحف صفت المقاعد، ووضعت المنصة استعداداً لتقديم السيد المحافظ. وحضر عدد من المصورين من مجلة المصور وجريدة أخبار اليوم والإذاعات المحلية والعالمية.

وبدا الاحتفال بحضور السيد المحافظ للزوار (مدحت عبد الرحمن) وألقى مندوب المحافظة كلمة الافتتاح، وأشاد بأهمية المتحف. ثم ألقى الدكتور محمد خليل (أستاذ اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، فرع بني سويف، وهو من أمالي الداخلة) كلمة علمية مهمة وأوضح فيها أهمية إنشاء المتحف لأنه يسهم في تأسيس تاريخ المنطقة، كما أشار إلى ضرورة إجراء دراسة شاملة توضح التاريخ الحقيقي للوحدات وأهمية أن يتولى المتخصصون في شتى المجالات من أبناء مصر إجراء هذه الدراسة حتى يمكن كتابة تاريخ حقيقي غير مزيف عن المنطقة.

ثم ألقى الدكتور عليه حسين كلمتها وفي البداية ارتفع صوته من شدة الانفعال فقد كانت لحظة النجاح، التي جاءت بعد جهد وسنوات طويلة من العمل، والأمل الذي يتأرجح بين النجاح والفشل. ولكن الإصرار والحب أوصلاه إلى هذه اللحظة (لحظة النجاح)، وفي البداية شكرت المساعدين التي قدمها الأستاذ الدكتور جاب الله على جاب الله رئيس الهيئة العامة للآثار - السابق - لموافقته على التصريح بإنشاء المتحف بالنزل أشار إليه. كما أشادت بجهود الأستاذين حمدي زايد ومنصور عثمان الذين يشغل كل منهما منصب كبير المفتشين في هيئة الآثار القبطية والإسلامية وقدمت شكرًا صادقًا إلى أهالي القرية وتعاونهم معها، وإلى الدكتور السيد حامد

إلى العصر الفرعوني فنعلم المنازل مدعمة بأحجار من معد نحوت وبالقرب منها تقع مقبرة المزوقة وسميت بهذا الاسم نسبة إلى جمال ألوان الرسومات لدخل هذه المقبرة. وبالقرب من المدينة المصرية القديمة بنيت للقصر الإسلامية على الطراز الأيوبي، فالمدينة تعد نموذجاً للعمارة الإسلامية وبها مسجد يرجع إلى القرن الأول الهجري وواجهات المنازل تحمل لوحات خشبية محفور عليها بالكتابة العربية والمنازل بها نظام تهوية جيد، والمدينة مقسمة إلى عدة حارات مستوية بجذوع الخيل.

يقع المتحف في محفل مدينة القصر الأثرية وكان يوجد هناك رجال القرية في انتظار المسؤولين القادمين لافتتاح المتحف. وكانت الذكورة عليه حسن حسين تنتظرنا في منزل السيدة أم فؤاد، الذي يقع بجوار المتحف، وجدنا منزل السيدة أم فؤاد وقد تحول إلى مكان لاستقبال الوفود الصحفية والطمية التي جاءت لافتتاح المتحف.

كان لي لقاء مع الأستاذ حمدي زايد مفتش الآثار، وأحد الذين عاونوا الذكورة عليه في إنشاء المتحف، وهو ابن الحاج أحمد زايد الذي كان يعاون الدكتور أحمد فخرى في عمله لاكتشاف المواقع الأثرية. وسألته عن قصة إنشاء المتحف فقال:

«إن تاريخ إنشاء المتحف يرجع إلى زمن بعيد إلى عام ١٩٦٠ حيث كانت الذكورة عليه طالبة تعد رسائلها للدكورة عن الواحات الخارجية ومنذ ذلك التاريخ توصلت العلاقات بين أهل الواحات والدكورة عليه. ولم تنقطع زياراتها للواحات حتى بعد انتهائهن من الدراسة، بل أجرت الكثير من البحوث التي تناولت الواحات بالدراسة واستمر عشقها للواحات طوال هذه السنين وبدأت تفكر في أن تنشئ متحفًا يجمع تراث الواحات.

واستمرت الذكورة عليه لسنوات طويلة تُعد لهذا المشروع، فقد كانت هناك عقبات كثيرة تعترض المشروع، واستطاعت أن تزيلها.

ويقع الاختيار على منزل الشريف أحمد ليكون مكاناً لهذا المتحف، وهو منزل يرجع تاريخ إنشائه إلى عام ١١٠٩ م. وكانت تمتلكه سيدة تنتمي إلى بدنة القريشية، وهو حالياً ملك للسيد أبو بكر أحد الورثة. وكانت هناك أسباب لاختيار هذا المنزل بالذات، وهي أن المنزل يعد نموذجاً جيداً يمثل العمارة

اليومية والملابس التقليدية والأنشطة الاقتصادية للتقليدية. وتمثل إحدى حجرات المتحف نموذجاً لحجرة الطهي والفن وأدوات صناعة الخبز والزخارف التي توضع فوق الفرن. وفي حجرة أخرى وضعت ماكينات مجسمة للساقية والشادوف وري الأرض من الأبار.

في أحد أركان الساحة الداخلية (المكشوفة) وضعت مقاعد صنعت من منتجات البئكة، وفي فراغات الحوائط وضعت منتجات الفخار التي تمثل بعض الشخصيات العامة وعُلقت على الجدران صور بعض عمد القرى، وهم من الشخصيات البارزة وصور توضح تاريخ الواحات. وفي أحد أركان الساحة وضعت المشروبات التقليدية (شراب الدم - الكركديه) والمأكولات الخفيفة (البُليح وفول السوداني) التي قدمت للزوار.

جلس السيد المحافظ يستمع لمقترحات السادة الضيوف (الدكتور السيد حامد، الكاتب والمترجم الكبير الأستاذ شوقي جلال، الأستاذ صفوت كمال خبير الفنون الشعبية، الدكتور محمد مهران عميد آداب بنى سويف، والدكتور وسام عبد العزيز عميد آداب المنصورة سابقاً، والدكتور شوقي حبيب مدير مركز الفنون الشعبية سابقاً، الأستاذ حمدي كبيرة المستشار الثقافي بالجلس الأعلى للثقافة، والدكتور مجدي عبد الحافظ، أستاذ الفلسفة بآداب حلوان، ومجموعة من طلبة الدراسات العليا بآداب بنى سويف. واقترح السيد المحافظ أن تعقد جلسة علمية تضم كل المتخصصين لدراسة المقترحات والآراء لتطوير المتحف وإثرائه.

والدكتور محمد خليل اللذين ساهما في إنشاء المتحف، والسيد المحافظ الذي تعاون معهم وقدم لهم كافة التسهيلات اللازمة لافتتاح المتحف واستضاف كافة البعثات الصحفية والطبية التي جاءت للمشاركة في افتتاح المتحف. وفي نهاية الاحتفال انتقل الجميع إلى المتحف.

وعندما دخلت المتحف فوجئت بالتغيرات التي حدثت (فقد سبق لى زيارة المتحف لتعام الماسنى وهو فى مرحلة الإعداد، فقد صاحبت الدكتور عليه فى رحلة مع جماعة من الأساتذة والطلاب).

للمتحف بوابة أثرية منقوش عليها بالحفر بالخط العربى. فى المدخل صالة مكرمة من طابقتين ويوجد درج داخلى.

الدور الأول وضعت به صورة كبيرة للعالم الدكتور أحمد فخرى وبجوارها صورة الحاج أحمد زايد وأخرى للدكتورة عليه، ترجع إلى بداية بحثها فى الواحات، وبجوارهما صورتان لمعلقات جدلية مستلهمتان من البيئة الطبيعية والمصور التاريخية قامت بهما الفنانة سحر أحمد منصور، وهى باهتة فى مركز الفنون التشكيلية بالقاهرة. وفى القاعة من الداخل مجموعة من الملابس تمثل ملابس الواحات وفى القاعة الطوية وضعت نماذج تمثل النخيل والمنتجات الخوصية ووضعت بطاقات على كل قطعة توضح مكان إنتاجها والمواد المستخدمة فى صنعها.

وتؤدى هذه الصالة إلى صالة أخرى بها سلم يؤدى إلى سطح المنزل، وهذه الصالة تؤدى إلى عدد من الحجرات. علق عدد من البراويز لمجموعة من الصور توضح الحياة المنزلية



فنون البيئة السيناوية

فى العمارة السياحية

The Environmental Arts
in Touristic Architecture . Sinai

إعداد: سوسن محمد مصود الجناينى
عرض: نادية عبدالحميد السنوسى

العمارة الداخلية فالنن السيناوى يحمل رسالة عالمية ترفض العيث؁ وتحترم الوعى والعقول؁ فهذا البحث رحلة وجدانية من خلال الرؤية الجمالية للفنون ومقوماتها فى سيناء؁ وإمكانية تطبيقها فى الصارة الداخلية.

وقد تناولت الدراسة الوحدات الزخرفية فى الفن الشعبى بشبه جزيرة سيناء ومدى ارتباطها بعناصر العمارة الداخلية السياحية.

فالهدف من البحث هو إيجاد طابع فن مميز متأثر بعناصر البيئة المحلية وتطبيقه فى عمارة السياحة وعناصر العمارة الداخلية السياحية.

وتؤكد الباحثة على ضرورة التعرف على القيم الفنية الجمالية لزخارف البيئة السيناوية فى عمارة السياحة وأماكن إعاشة بدو صحراء سيناء.

كما تؤكد أيضًا على ضرورة توثيق الزخارف اليدوية السيناوية؁ مشيرة إلى أهمية الحفاظ على هذا التراث من الانقراض. وصولاً إلى نتيجة مهمة وهى إتاحة فرص عمل للأسر المتوجة فى مجال الزخارف السيناوية بجميع أنواعها حفاظًا عليها وتطويرها.

فى يوم ٢٠١١/١٢/٥ تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة: سوسن محمد مصود الجناينى؁ التى أعدتها عن: «فنون البيئة السيناوية فى عمارة السياحة» وتكون أعضاء لجنة المناقشة والحكم من السادة: ١.د. مدوح عبده يوسف. أستاذ بقسم الديكور بالكلية «مشرقاً» ٢.د. جودت نصر بباوى أستاذ مساعد بقسم الديكور بالكلية «مشاركاً» ٣.د. محمد عبد الفتاح الببلى أستاذ ورئيس قسم الديكور بالكلية سابقاً؁ «مناقشاً» ٤.د. «سليمان محمود» أستاذ الفنون الشعبية وعميد كلية التربية الفنية سابقاً «مناقشاً». وتمت المناقشة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. - جامعة حلوان.

تناول البحث فى مقدمته موضوع الإحساس بالجمال كمدخل للفن؁ باعتبار أن البحث يقدم القيم الجمالية فى زخارف سيناء لجعل العمل أصيلاً وأساساً. كما أن الفن السيناوى يعبر عن العادات والتقاليد عند بداية سيناء؁ ويوضح الهيكل البنائى للمجتمع وعلاقته بالجانب البيئى وبخاصة زخرفة المنسوجات خلال العصور التاريخية؁ وللثورة الصناعية والسياحية؁ وأهم المواقع الأثرية؁ وأثر البيئة على

وملابس النساء وطرق التطريز ومظاهر الحياة البيئية من موارد معيشتهم (الخيام - الترابش) وطرز وخامات الخيام اليدوية تتمثل في سكن البدو لخيام الشعر وأثاثهم داخل الخيام (النصف - حجارة الرحي - الغرابيل - الصابجات - الأغذية - عدة القهوة - الفرش - الأخراج - المخالي - البرقع - الطرحة) مع ذكر أهم الحيوانات في البيئة السيناوية، وأهم ما يقوم به أهل سيناء من حرف وصناعات يدوية.

الفصل الثالث: دراسة وتحليل لعناصر الوحدات الزخرفية في سيناء، يتضمن هذا الفصل النشاط الفني في سيناء وذلك بشرح طرق التعبير الفني عند أهل سيناء ومدى ارتباط المنتجات الفنية السيناوية بالتقيم الجمالية.

كما يتضمن عناصر العمل الفني تحليل الوحدات الزخرفية الهندسية السيناوية، حيث أن معظم هذه الوحدات مستمرة وتكتسب زخارف هندسية ونباتية وزخارف متداخلة ومتشابهة وتشمل وحدة (المثلث - المعين - الدائرة - الخطوط المنكسرة - والمثلثية) وأيضاً الزخارف وما تنعكس من عادات وتقاليد المجتمع السيناوي.

ثم اختيار وحدة المثلث ودراستها دراسة وإفنية كأهم عناصر الوحدات الزخرفية الهندسية في الفن الشعبي السيناوي. وعمل تحليل ودراسة ميدانية ورؤية جمالية لأهم عناصر رؤية المرأة السيناوية لشرح القيم الجمالية في زخارف المنطقة وما تحملها من وحدات زخرفية والألوان وتصميمات تعكس طبيعة أهل المنطقة وعاداتهم وتقاليدهم مع عمل تحليل لبعض الوحدات الزخرفية.

الباب الثاني:

فنون البيئة السيناوية في العمارة الداخلية.

وينقسم هذا الباب إلى فصلين:

الفصل الأول:

العمارة الداخلية في القرى السياحية:

عدد موقع مشروع سياحي يجب وضع بعض الاعتبارات والأسس العلمية والفنية في التخطيط، فمثلاً من العناصر الطبيعية الراجب مراعاتها في اختيار وتنفيذ الأماكن السياحية هي طبيعة سطح الموقع للبحر وتوافر المرافق العامة والرياح والشمس والحرارة والرطوبة.

وهذا تثير للباحثة العلاقة الحيوية بين الإنسان والبيئة وذلك عن طريق ربط الحياة السيناوية القديمة بمشتملاتها البيئية بالقرى السياحية الحديثة، والذي من شأنه إضفاء روح الأسالة على هذه القرى المعاصرة ودمج لحضارتنا القديمة مع كل ما هو حديث، مما يقرى القرى السياحية ويجعل لها بعداً حضارياً وثقافياً ومعاصراً في الوقت نفسه.

ويهدف البحث أيضاً إلى دعوة المعمارين إلى إعادة التصميمات الهندسية بما يتناسب ويتماشى مع البيئة سواء على ساحل البحر ببخيله، أو في المناطق الجبلية بجبالها ووديانها.

كما أكدت الباحثة على أهمية الحفاظ على الحرية للمنطقة في ظل الزحف العمراني، ويشتمل البحث على ثلاثة أبواب:

الباب الأول: تاريخ فنون البيئة السيناوية.

الباب الثاني: فنون البيئة السيناوية في العمارة الداخلية السياحية.

الباب الثالث: العمارة السياحية في المناطق الساحلية وسوف نعرض لكل باب على حدة.

الباب الأول:

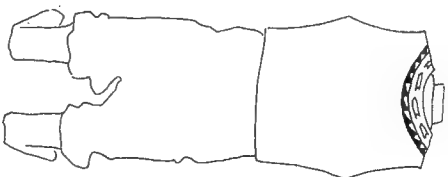
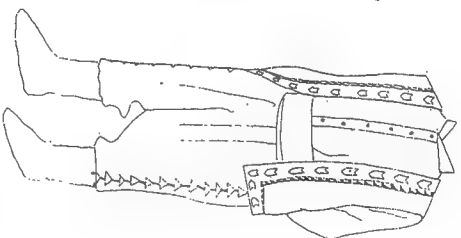
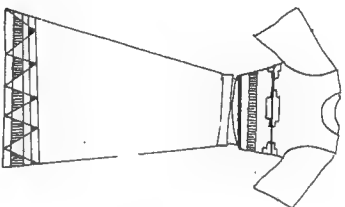
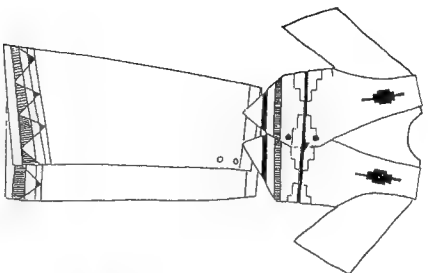
تاريخ فنون البيئة السيناوية.

وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول: فنون البيئة السيناوية: في ثلاثة عصور فنون البيئة السيناوية في العصر الإسلامي. يتحدث هذا الفصل عن تاريخ الفن خلال العصور المختلفة بداية من العصر الفرعوني وحتى العصر الحديث، وسمات البيئة السيناوية، وفنون البيئة المرتبطة بها، الزوم والعلی خلال العصور (فرعوني - قبطي - إسلامي) ثم الجانب الجغرافي، وما تمتاز به شبه جزيرة سيناء من موقع كملقى للحضارات وما تركته هذه الحضارات من زخارف ووحدات في العمارة الداخلية، وأنواع من المساكن في منطقة سيناء، على مر هذه العصور.

الفصل الثاني: - التقيم الجمالية وعناصر العمل الفني في فنون وزخارف البيئة السيناوية (دراسة ميدانية):

يتناول هذا الفصل تاريخ الفن في المجتمع السيناوي، والتقيم الجمالية وارتباطها بالنواحي الاجتماعية والاقتصادية ومظاهر الحياة الاجتماعية مثل ملابس الرجال وأسلحتهم



نمذج ثرى المعاملات والمضيقات فى المنسأ السباحى

نمذج ثرى المعاملات والمضيقين فى المنسأ السباحى

الباب الثالث :

العمارة السياحية في المناطق الساحلية بسيناء.

دراسة ميدانية.

يتناول هذا الباب تخطيط المناطق السياحية الساحلية وأهم شواطئ شمال وجنوب سيناء، وأهم إنجازات التنمية السياحية في شبه جزيرة سيناء - (محمية الزرانيق) ويشمل هذا الباب نموذج للقرى السياحية والفنادق النموذجي والخدمات وأثر التراث الميناءى على المنشأ السياحي، وتم عمل دراسة ميدانية لعدد من فنادق وقرى سيناء ومنها (فندق ايجووث أونرى - فندق سميراميس - قرية سما العريش) مع تزويد البحث برسوم تخطيطية لذلك.

وفي الختام قدمت الباحثة بعض التوصيات في إنشاء وتصميم القرى السياحية الساحلية والتنمية السياحية في منطقة سيناء. وكذلك يحوى هذا الباب على بعض التصميمات للتطبيق على نموذج منشأ سياحي وهى تقدم:

- ١ - حجرة النوم (تصميم سرير - دولاب - كمود - تسريحة - ستارة - مفرش سرير - أباجرة - نجفة - سجادة) .
 - ٢ - حجرة الطعام (مقرش - منضدة - فوطية - وحدة إضاءة بالشمع - قائمة الطعام - عدة تصميمات لكراسي) .
 - ٣ - استخدام عام:
 - صندوق العروسة في التراس أو استراحة حجرة النوم .
 - تصميم كونكر (الاستقبال) .
 - تصميم كتيبة للفن الأغراض السابقة .
 - تصميمات تنفذ على جدار الحوائط المصنوعة من الحجر .
 - تصميمات زجاج مشق للفنحات .
 - تصميمات أبواب .
 - تصميمات أبليك (وحدات إضاءة) للحائط .
- ويعتبر البحث جهداً متميزاً فى إعطاء رؤية جمالية للفن للبيئة الميناءية فى عمارة السياحة .

يتضمن هذا الباب أيضاً العلاقة بين العناصر المعمارية المكونة للقرية السياحية وعلاقة للبرز للفتية بين العمارة الداخلية والخارجية لتصميم الأماكن السياحية، وتضفية للأماكن السياحية وأنواعها فى سيناء .

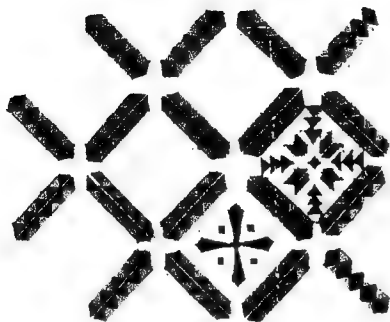
وتناول البحث أيضاً أنواع السياحة فى منطقة سيناء ومنها السياحة الدينية: (دير سانت كاترين وما يحوىه من أماكن مقدسة ووادى ومقام النبى صالح وهارون وجبل سيدنا موسى) .

والسياحة التاريخية مثل حمام فرعون وقلة صلاح الدين على جزيرة فرعون وقلة الطور... الخ، توجد أيضاً السياحة الثقافية والعلمية والملاجية (عين موسى) والسياحة التجارية والترويجية، وهناك أيضاً سياحة الشباب والمؤتمرات والمغامرات .

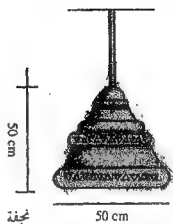
الفصل الثانى :

يتضمن هذا الفصل أثر البيئة على العمارة الداخلية فى القرى السياحية، حيث كانت للعوامل المناخية والاجتماعية والدينية تأثيرها الكبير على أجهات المباني والفتحات الخارجية بها، وكيفية استخدام الخامات التى توجد بها البيئة فى البناء المعمارى السياحي، كما يوضح البحث أثر التراث المصرى على العمارة الداخلية للفنادق السياحية وللحفاظ على هذا التراث العظيم يجب تحديث التراث الفنى العريق وتطبيقه فى العمارة الداخلية للمنشأ السياحي .

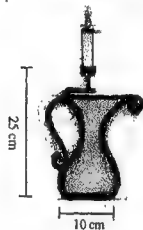
وتجد أن للعوامل المناخية والاجتماعية والثقافية الأثر الواضح على الحلول المعمارية فى عمارة السياحة والمعمارة الداخلية، واستخدام خامات البيئة فى البناء وصناعة الأثاث ليتناسب مع المناخ، حيث توجد علاقة قوية بين البيئة الطبيعية والعناصر الفنية والثقافية مع شكل العمارة الداخلية ومواد البناء . ثم عمل تصميمات لبعض قطع الأثاث (الذات والمتحرك) تضمنت: (الألوان - وحدات الإضاءة - الإكسسوار - المسرجات - الكليم - الأزياء) للتطبيق داخل المنشأ السياحي .



تصميم مقروش سوار



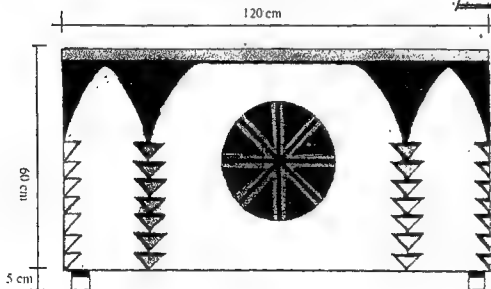
نجفة



إليك إضاءة بالشمع



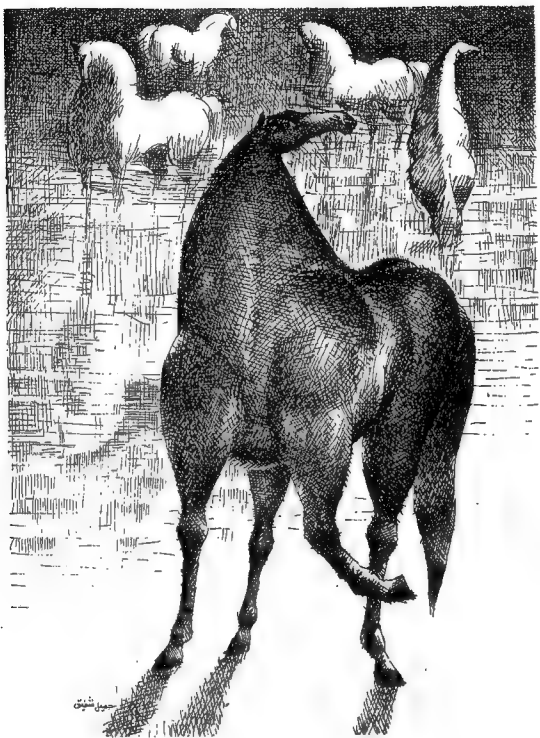
إفريز في أعلى الحوائط (للسقف)



منضدة مأخوذة من (صندوق العروسة بسينا)



تصميم وحدة إضاءة



مؤثرات فنية وشعبية فى كتابات يحيى حقى

شمس الدين موسى

والمعشاري، ومحمود تيمور، كان يبدع فى شكل القصة والرواية، وكذا «يحيى حقى» الذى صرفناه كاتبًا للقصة والرواية، بل ولم يتركه الإبداع التقذى الذى كتب فيه عشرات المقالات جمعها الراحل «فؤاد درارة» فى عدة كتب، فضلاً عما قدمه هو من كتب فى النقد، مثل «أنشودة البسافة»، و«خطوات فى النقد»، وكان أهم ما فى كتابات «يحيى حقى» أنه لم يفقد الدهشة أبداً. كذلك لم يفقد المزجاجة فى أسلوبه لاهتمامه الدائم بالعبارة، بل بالكلمة المفردة ذات الظلال الفنية المرحية، فكان طوال حياته شديد الغرام باللغة العربية، بل الكلمات العامة الدارجة، وربما ذلك يرجع لأصل «يحيى حقى» للتركي، كما يفسر البعض.

وجدير بالملاحظة أن «يحيى حقى» تولى فى حياته العديد من المناصب الكبرى فضلاً عن اشتغاله بالعمل الدبلوماسى فى مطلع حياته، فقد كان رقيباً عاماً للمصنفات الفنية، كما عمل مديراً لمصلحة الفنون فى وزارة الإرشاد القومى التى كان يرأسها المفكر «فتحى رضوان» قبل إنشاء وزارة الثقافة ١٩٥٨، وكان رئيساً لتحرير مجلة «المجلة» الوحيدة فى ذلك الوقت.

و«يحيى حقى» من الكتاب الذين تأثرت مشجعة حول إنتاجهم، خاصة عندما صدرت روايته «تنديل أم هاشم»

«يحيى حقى» واحد من جيل الكتاب والأدباء الذين ولدوا فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وتفتحت مواهبهم فى الربع الأول من القرن العشرين، وذلك الجيل يعتبر من أهم أجيال الأدب والكتابة، لأنه يضم أسماء وصل عطاؤها إلى الجميع أمثال طه حسين، والمقاد، وسلامة موسى، والمازنى، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وحسين فوزى..... إلخ. ويكون اسم يحيى حقى متربعا وسط هؤلاء «الجيل المتميز» الذى أسماه يحيى حقى جيل فجر القصة فى الكتاب الذى أصدره تحت العنوان نفسه «فجر القصة»، منذ نحو نصف قرن.

والمؤكد أننا نعرف هذا الجيل على نوع من التعمد الذى ساد إبداعه فقرأ «طه حسين» الأديب والكاتب يبدع فى شكل الرواية والقصة، وتوفيق الحكيم يبدع فى شكل الرواية والقصة والمسرح، وعباس العقاد الشاعر لم يترك فن الرواية الذى أصدر فيه روايته الوحيدة الشهيرة «سارة» فضلاً عن تميزه كمفكر وسياسى فى مرحلة ما. وحسين فوزى كان إبداعه الموسيقى ملحوظاً رغم اهتمامه بالنقد الفنى

وتأتى سلسلة من الكتب بعنوان «فى محراب الفن» التى قام بجمع موضوعاتها الناقد «فؤاد دوار» لتكون من إسهامات يحيى حتى المهمة فى النقد الفنى والتطبيقات الذى يكشف عن ذائقة متميزة، وحس مرهف عالٍ تجاه الفنون المختلفة كالنموسيقى والفن التشكيلى والعمارة.

آراء يحيى حتى فى الموسيقى

ولعلنا يمكننا أن نطالع آراء «يحيى حتى» ولغذاته النكبة والنقدية حول قضايا الموسيقى مما يؤكد على اتساع وشمول رؤية يحيى حتى على مختلف الفنون. ويجدر بالملاحظة أن «يحيى حتى» لم يكن فى تلك الموضوعات يجلس فرق مقعد الأكاديمى الشخصى، بقدر ما كان الذرافقة الذى يحاول الاتصال بالقرء عبر كلمات واضحة مفهومة وفنية فى معظم الأحيان. كما كانت ذات الكاتب - الأديب - تطل علينا دائماً عبر آرائه وسطوره، فهو ذلك الاهتمام باللفظة والتشبيه الذى يكون قطعة من الفن الرفيع، بل العبارات والكلمات الشعبية التى استطاع «يحيى حتى» بأسلوبه أن يضمها فى أنساق فنية موحية جميلة، وإذا عدنا تلك الأنفاظ لما وقفنا عند رقم معين، فهذه هى طريقة «يحيى حتى» وأساليبه فى الكتابة مع ملاحظة أن «يحيى حتى» الكاتب والشعبي كان موجوداً فى كل الأحيان لا يفقد للسخرية تجاه موقف معين أو يتنازل عنها، فلغذاته دائماً تأتى مزوجة بالسخرية، ونلاحظ ذلك عند حديثه عن الأوبرا... فيقول:

«كانت دار الأوبرا تستلزم أن ترتدى «الفراخ» فمن أين لى؟ أما أعلى التياترو فكان سباءة للفقرء من مستخدمى المتاجر الأجنبية، وإذا جلست بينهم أحسست بالفرية فى لىدى، ولعلمهم يتسالمون بنظراتهم «كيف ومن أين أتى هذا الدخول...؟»

وبهذه العبارات التى تحمل الكثير من السخرية يصور الكاتب أزمة المثقف ابن الطبقة الوسطى عند توجهه إلى عالم الأوبرا التى تقوم أساساً على التقاليد سواء فى العرض أو فى الاستماع أو فى مظهر الرواد. ويصف الأوبرا التى شاهدها فى روما فى العبارات التالية:

«هذه دار لا تولى وجهها ولا تفتح قلبها إلا للماضى، إلا للأعزاء من الأصوات أثبت الزمن أن تركتهم ياقوت وزيرجد وماس

الذى تحولت إلى فيلم سينمائى، فكان للصراع فى ذلك الوقت بين الرؤية الواقعية والعلمية للمتحذلة التى كان يعمل سلامة موسى على إشاعتها، والرؤية التقليدية الإيمانية السائدة. ولقد تحولت عبقرية «يحيى حتى» ودهاؤه فى اختياره الحلول الوسطى، فمزج العلاج انقالم على اللطم بكل ما يعتقد به الناس من أهالى السيدة زينب، حيث إن فى اعتقادهم أن زيت قذيل أم هاشم «مقام السيدة زينب» يمكنه أن يشفى من الرمد. وربما فى ذلك الوقت كان الانتصار دائماً للحلول الوسطى مثل العياد الإيجابية بدلاً من الأحلاف، وعدم الانحياز بدلاً من التكتل، والاشتراكية الديمقراطية بدلاً من الاشتراكية العلمية، التى تتأسس على الفلسفة الماركسية، فكانت رؤية «يحيى حتى» متعاضية مع ما يدور على الصعيد السياسى، ومن ثم كان ما يقول به «يحيى حتى»، يمثل جزءاً من الواقع السياسى والاجتماعى على وجه الإجمال.

ورأى أن من واجبه هذا أن أشيد بذلك الجهد الفارق الذى قام به الناقد الراحل «فؤاد دوار»، الذى أحب «يحيى حتى» وعمل معه فى مجلة «المجلة»، بقيامه بجمع عشرات المقالات التى نشرها «يحيى حتى» فى الصحف، وقام بتصنيفها وتبويبها وإصدارها فى كتب عن الهيئة العامة للكتاب. والملاحظ أن تلك المقالات الأسبوعية، كان «يحيى حتى» يتابع فيها الفنون المختلفة من نموسيقى وغناء، وفنون تشكيلية، وسمارة.

ولقد أصدر «يحيى حتى» سيرته الذاتية فى جزئين: الأول بعنوان «خليها على الله» وصل به الكاتب فى سيرته حتى نهاية مرحلة الوظائف. والثانية بعنوان «كناسة الدكان» التى تعرض فيها «يحيى حتى» لأجزاء فاصلة فى حياته وتجربته فى الكتابة.

كما قدم الكاتب فى حياته عدداً من المجماميع القصصية مثل «فدما وطين»، و«ناس فى الظل»، عن مجموعة من الشخصيات. وبذلك نرى أن «يحيى حتى» كان مثلاً جيداً لجيله الذى تعددت أشكال الكتابة عنده، كما كان أخذه للتجربة الثقافية مأخذاً للجد الشديدين من الشرق إلى الغرب إلى التراث، فضلاً عن التجارب اليومية التى جذبت «يحيى حتى» فجعله يتناولها فى العديد من المؤلفات مثل السينما، والمسرح، والتاريخ، والأوبرا، والكونسرفتوار، وكتابة عن سيد درويش، وموسيقاء، الذى كان حول اسمه نوع من المنجاب قبل ما يتناوله عذرات الكتاب والناقد.

بالتبحر والتخلف. ويقارن بين حفلات أوركسترا القاهرة والحفلات الإيطالية، فيبين فقد الأولى الكثير مما كان يحس به أثناء الاستماع للأوركسترا الإيطالية، وهو ما يسميه بالتراب غير المرئي الذي يملأ خياشيمه، وذلك التراب شيء محسوس وهو المراقبة التي تعقدها الأوركسترا المصرية، وهي التي تنأى من تعاقب الأجيال ورسوخ التقاليد بين المكان وأهله، حيث لأوركسترا القاهرة - على حد قوله - «خشفة الثوب الجديد النظيف اللصم، وهو ما يمثل فقرة من حضارة إلى حضارة، وفي رأيه أنه لابد من الصبر، ومر الزمن حتى يتم الهضم، وكما يقول في صorse فنية «لابد من دعة غير مراقية لتزول هذه الخشفة».

عن الأغاني

ولا ينسى الكاتب الكبير -يحيى حقى- عند تناول للموسيقى -أن يتطرق إلى الأغاني، فيصفها بأنها محنة تصيب شعبا الترق للأغاني بهذه الرتبة المكررة، كما يصف الأصوات التي تؤدي الأغاني بأنها هزيلة وقبيحة، وأنه يصنع يده على أنه عند سماحه لهذه الأصوات الفجة غير المهذبة التي تؤدي وسط تحت لا هو شرقي ولا غربي، ويصنه بأنه مثل مطبخ يهدم.

كما يتحدث يحيى حقى عن أسلوب صنع الأغاني الوطنية التي تكتم في لهجة وسرعة وبأمر أحد المسؤولين، عندما يأمر كلا من الموسيقى والشاعر بصناعة عمل أغنية وطنية على أن يتم تسجيلها قبل مغيب الشمس. ويتساءل كيف جمعت الإذاعة بين شاعر بعينه وموسيقى بعينه ويدرك بأن ذلك يرجع إلى علم عند الإذاعة يسمى علم التليف تخلص هي به وحدها.

وسرعان ما يصور -يحيى حقى- ذلك الحال الكاركتيري الذي يكن عليه كل من الشاعر والموسيقى الأشعث الشعر الذي لا يربط بينهما سوى التليفين، وكأنه يتم لقاءهما - على حد قوله - في حلة ذكر حين تبلغ ذروتها، وقد تحدث معجزة ويولد لنا نشيد عبقري تليفوني، ولكن لا يمكن الاعتماد على المعجزات في كل الأحوال.

ويتساءل -يحيى حقى- .. ما علامة الخلاص من التخلف؟ ولكنه يجد الإجابة تخلص في وجود الأغاني الوردية، ويقول إن الخلاص من التخلف أن يتحقق إلا باختفاء هذه الأغاني لأنها مثل فظ للبهرب بالفكر والنق، وتقوم بتخدير الأعصاب

وزمره ولؤلؤ ومرجان، لا يلبسها الزمن ولا ينقص قيمتها، بل يزيد بها عراقية، يتبني للقادم من الأحياء أن يعرق أوصافاً، وأن يدق بابها طويلاً قبل أن تأذن له بالدخول والانضمام إلى زمرة الخالدون، فالذوق هنا متحفظ حنبلي، كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار. والنقفة هنا قاصصة للظهر، والإخفاق كارثة تهون دونها أية كارثة في الكونسير، أو حفلة غناء منفردة....

وتتجلى فريحة -يحيى حقى- الوصفية عندما يصف موهبة الإنسان أو المشاركة الإنسانية في الأوبرا، فيعتبر أن حجرة الإنسان أعظم آلة، فهي فذة غريبة عجيبة، يذبت تدفئتها رأساً من القلب... ويقول عنها:

«إن هذه الآلة لقر لا يعلم سره إلا الله الذي يهبها لمن يشاء من عباده.. هبة من المولى ولا عوض إلا الشكر، وتقدير النعمة حق قدرها، وصيانتها كأنها حبة العين، أو كأنها ذبالة ضوء الحياة ضد أعاصير الموت.. آلة تتطلى بالفاظ لغة، ولكنها تذيب هذه الألفاظ عن قوابلها وشروطها لتنتقلها إلى لغة النجوم بين الأفئدة التي خلقها الله سبحانه قبل أن يخلق لغات للبشر.. هذه الآلة هي تركيبة عجيبة في أوتار رقيقة من لحم ودم في حجرة.. هي الصوت الإنساني، وهذه وبفردة...»

أليست هذه عبارات عاشق للجمال والحياة متعبد في محراب الجمال ومحب لكل ما هو فطرى وجميل، فهو يذهب للأوبرا لشيء واحد إن ضاع فقد ضاع كل ما عباده، يريد أن يستمع إلى غناء، حتى يطرب لصالوة الصوت من كل الطيفات تينور وباريتون وباص للرجال، وسوبرانو ونصف سوبرانو للنساء.. وهذا كله يأتي مجتمعاً في الأوبرا الواحدة منفردة أو ثنائية وأحياناً رباعية، وهذا في رأيه يمثل سر سحر الأوبرا.

ولأن -يحيى حقى- مواطن محب للانداس وأمينه محب للجمال، لذا فقد كان يود من قرارة نفسه إشاعة الجمال في كل شيء في معبر، وأولاً في الموسيقى والأغاني التي كان يصفها

«إن التخصيص بالجمال ما هو إلا طرد للدسامة، وذلك واجبنا الأول».

كما قام بتوجيه الكثير من النقد للمتاحف المصرية المكسدة بالأعمال الفنية والتاريخية التي تحولت بها إلى مخازن سامية، وطلب بضرورة انتقال هذه الأعمال بما فيها الأعمال الإسلامية للأماكن الصالحة والحداثى ومعاهد العلم ومكاتب الدولة.

ويتناول فى واحد من فصول الكتاب تقديم الفنان المصرى «محمود مختار» صاحب تمثال نهضة مصر، ويقول عنه:

«إنه نشأ بين الفلاحين كصبي فقير مسكين، لكن لا عجب أن يكون بين جنبيه لا روحه هو وحده، وإنما روح مصر ذاتها ليكون فنانها الأول - الأوحى - لم يسبقه أو يلحقه غيره، ليعبر عن أصالتها وعظمتها وجمالها وعبقريتها، عن إبانها ورفقتها، عن كدها وصبرها، عن قدرتها على الدوام والتطور معاً....».

ولطنا نرى أن كل ذلك يتجلى من أعمال مختار «غير السبوبة»، مثل «على شاطئ النيل»، وعند لقاء الرجل، حارس الحقول، العودة من النهار، مائلة الليل، بائعة الجبن، الخماسين، فضلاً عن تمثاله العظيم الذى جسّد روح الأمة بعد ثورة ١٩١٩ والمسمى نهضة مصر.

ويطالب يحيى حتى وسط كل ذلك بضرورة الاهتمام باللمسات الجمالية فى الأبنية التى نقيها، كما ينتقد أساندة الفنون أثناء تعاملهم مع مشروعات التخرج للطلبة الذين سهروا الليالى داخل جماعات مثل جماعات العمل بإصطناع الليل بالنهار، حتى ترمى هذه المشروعات لجان الفحص والتقييم الذين يرمون مرور الكرام - على حد قوله - على تلك فى زمن قصير للغاية متخذين من موعد القطار سبباً لذلك، وكأن وجودهم بثيرة ذمة.

والملاحظ أن «يحيى حتى» قد خصص لشمائل «النبى موسى» لمايكل أنجل عدد ثمانية موضوعات نظرها متروية فى جريدة المساء فى السنة من ١٩٧٠/٨/٣ وحتى ١٩٧٠/٩/٢٨ قام فيها لا يرضى إعجابه بتمثال «النبى موسى» لأنجل، وإنما يتناول الدوايح الفاضحة فى التمثال، أو الجوانب التى تثير

حتى يصاب الإنسان بالبلادة المزمنة، ويرى أن تلك الأغانى تعتبر أنموذج للفن الذى يقدم لنا هذه الأغانى، مع زعم أنها أدت إلى الشعب حق وحاجته إلى فن الموسيقى. ويؤكد أن تطور الأغنية لن يحدث إلا عندما يقصر زمنها، مع اقتباس موسيقاها لبعض الهمسات من التلحين الغربى، مع الرغبة فى أن يحمل الإيقاع السريع محل الإيقاع البطيء، ويعيب على الأغاني التى تستمر ساعة وساعتين، كما يعيب على أسلوب الترجمة فى الموسيقى - ويقصد بها أن تقوم الموسيقى بترجمة الكلمات الغنائية بعد أن يؤدبها المعنى باللحن نفسه بالموسيقى الصامتة.. ويصف ذلك فى عبارته الساخرة بقوله:

«يترجم المقطع الخارج من فم المغنية بإحداث صوت على الكمنجة لا تدرى هل هو تمزيق ثوب (بفتة) منشى، أو اعتلاج بطن بفازات بعد أكلة بصارة، أكلة شعبية مصرية، أو هل هو صراخ منبعث من تحت ماجور لامرأة توشك على الولادة، أو هل هو تاوهات مخنث أو لبوة مسعورة...».

كما يوضح كيف يظهر فى الأغاني المصرية غياب وحدة اللحن، مع أنها قد تكون موجودة فى بعض الأحوال، وذلك بسبب تكرار أداء المقطع الواحد ٥ مرات أو ٦ مرات. وبذلك نرى أن «يحيى حتى» شمل فى مقالاته عن الموسيقى موقفه من الأغان المصرية التى تشيع الهبوط فى الذوق العام، وتجر عن تدهور أحوالنا وتخلفها، مع اعتبار أن مقياس ذلك التخلف هو الهبوط فى مستوى الأغاني كلمات، وأداء، وموسيقى..

موقف يحيى حتى من الفن التشكيلى

والملاحظ أن «يحيى حتى» قد أعطى للفن التشكيلى جهوداً ملحوظة تولت فى الجزء الخاص بالفن التشكيلى، حيث تناول بعض الظواهر التى اعتبرها مرضية، لاحظها أثناء تروده على المعارض، وقدم نقده بالأسلوب الساخر الذى تعودنا منه، وتعرض للكثير مما يجرى مقدماً آراءه التى اعتبرها شديدة التقدم بمقياس ما يدور حولنا الآن، فكانت آراؤه فى العرى - عرى المرأة فى الفنون - مناقضة ومناوئة لما يتناوله الوعاظ بالهجوم دائماً دين أن يتناولوا بقية القيم الإنسانية مثل العرومة، والعدل، والشجاعة، والقيام بالواجب، وتحمل المسئولية. ويستبر أن العرى فى الفنون يمثل قيمة جمالية تصل على طرد للدسامة، متخذاً فكرة معيارية مقياساً لذلك ملخصها

الحيرة، وهو ما انتاب عثرات اللغاد الذين تناولوا هذه التلحة الفالدة، وعرض في موضوعاته آراء اللغاد الأوربيين من عصور مختلفة، نافياً عن نفسه الخبرة والتخصص في الفن التشكيلي والحث، وكان في اهتمامه يحاول أن يتمثل المعنى الباطني في كل عمل من الأعمال، وذلك ما جعله يتعرض لآراء اللغاد ويكون سبيله لذلك أن يرجع لمفردات المراجع باللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية، ويعتبر أن عظمة العمل الفني تتمثل في أن يبقى مئات السنين متحدياً المشاهدين على كشف الغموض فيه، ويقول:

«لم يحدث لتمثال آخر أن خلف في نفسي ما خلفه تمثال النبي موسى من أثر بليغ. وكما مرة سعدت السلم الشاق الذي يؤدي من شارع كافور إلى الميدان المتوقد بالكنيسة قليلة الزوار للصلاة، وكنت في كل مرة أحاول أن أتأسك، وقد صوب لي البطل المنحوت نظرة ملأى بالغضب والاحتقار...»

ويوضح أنه لا يوجد في العالم عمل فني أثار من الجدل وتناقض الآراء ما أثار هذا التمثال، ويصفه بأنه كأنه إله وثني، ويتجلى ذلك الغموض مع حيرة اللغاد حول تفسير جلسة «موسى» على الحجر، وتقديم ساق على أخرى، ووضع يده أسفل الذنن، وجعله للوح الرسايا العشر، وهل ستقع الوسايا أم أنه يستدها بذراعه الأيمن، ونظرته، وجدائل شعره، ومسحة الغضب فوق وجهه، هل يوجهها لقومه الذين عبدوا العجل الذهبي عندما تركهم وصعد الجبل للحديث مع الرب..... عثرات الصاولات والاستفسارات اجتهد اللغاد في كل المصور لتفسيرها، وذلك ما جعل «يحيى حقي» يلجأ لآراء اللغاد في دراسة شديدة التحدد لتمثال «النبي موسى» لمايكل أنجلو.

وجدير بالملاحظة أن ما قام به الكاتب والفنان الكبير «يحيى حقي» كان محاولة للفهم كما يوضح، وليس محاولة للاستعراض كما يفعل الأكاديميون، فقد تلمسته روح أنجلو بعدما انبهر بتمثاله. وحاول بقدر كبير من الجهد الوصول إلى المعاني الغامضة في التمثال، مما لجأ به إلى الرجوع إلى نصوص من العهد القديم. ويبين بعد تلك الرحلة من البحث والتقصي أن أنجلو لم يقدم «موسى» كما عرفه التاريخ، بل كما رآه هو كشخصية ذات عزم، وقادرة على السيطرة على أناس

يصورونه. فكان التمثال مزيجاً لما جاء في الكتاب المقدس، وما اعتلجت به نفس الفنان الكبير الشالذ ومايكل أنجلو، من عواطف جياشة حول شخصية البابا «جول الثاني»، الذي صنع التمثال ليكون جواراً صريحه.

وماذا عن العمارة

وتأتى آراء الكاتب والفنان الكبير «يحيى حقي» عن فن العمارة لتكمل دائرة آراء «يحيى حقي» عن الفنون المختلفة تناول فيها الكاتب الكبير علاقة المنفعة بالجمال في العمارة، وتعرض لأساليب وطرق مختلف الطبقات عدد تشييدهم لمنازلهم ابتداء من سكان الأحياء الفقيرة، كالخراط مثل خرطة أبو السعود وخرطة زيهي، من منراحي للقاهرة، إلى عشش وسكانها مثل عشش الدرجمان التي كانت كائنة في وسط المدينة بحى بولاق خلف جريدة الأهرام حالياً وأزيلت منذ نحو ربع قرن، وسكان الريع والأحواض، وحتى عمارة الطبقات الغنية المرسمة من البكرات وكبار التجار ومترسبيهم، وهي الممارات الأثرية الآن مثل بيت السنارى، وبيت السحيمي، ووكالة الغورى التي يطن «يحيى حقي» أنه ما زارها في يوم ما إلا وتلى أن يكون له فيها حجرة في آخر أيامه.

كما يتعرض «يحيى حقي» للعمارة الأوروبية، ومساكن الفقراء كما صورها الكاتب الإنجليزي «ديكنز» في العصر الفكتوري، والتصور الكبيرة المنفعة مثل قصر «فرساي»، بوصف تلك الممارات من علامات الثراء والفخفة التي تمتع بها سكانها عندما بنوها.

ويحدد الكاتب «يحيى حقي» طرز العمارة المسائدة في مصر في أربعة طراز أو نماذج هي:

١ - الطراز الفرعوني:

وهو الطراز الذي شاع في مصر بعد ثورة ١٩١٩، والذي بنى على نمطه صريح «سعد زغلول»، وهو الطراز الذي رجع له «سلامة موسى» و«محمود مختار». ولم يشع هذا الطراز.

٢ - الطراز الإسلامى أو العربى:

وهو الطراز الذي بنيت على أساسه دار الكتب المصرية القديمة، ووزارة الأوقاف، ومعهد الموسيقى العربية. ولقد شاع هذا الطراز عدد بعض البكرات والباشاوات. ويلاحظ «يحيى حقي» أن الأجانب الكارهين لامتصاص مصر للقومية العربية انحازوا إلى هذا الطراز بدلاً من الطراز الفرعوني.

٣ - الطراز المويسك :

القرنة، والفيلا التي أقامها أمام حديقة الحيوان وغيرها باعتبارها نماذج لا تخلو من الجمال، كما أنها تؤدي المفعة نفسها والراحة والمتعة.

ولمنا بعد ذلك العرض لبعض أفكار «يحيى حقى» فى الفنون المختلفة «موسيقى، وفنون تشكيلية، وعمارة، نرى اتساع رؤية «يحيى حقى» لمختلف الفنون مع نظراته الجدلية التي تربط الفنون ببعضها لإنهيار ما فيها من قيم جمالية لإشاعتها، مما يؤكد على روح إنسانية شاملة. كما وأن الملاحظ أن «يحيى حقى» يحمل روح ناقدة للذات قبل نقدها لمختلف الأحوال والفنون من حوله، وكان فى كل ذلك الكاتب صاحب الأسلوب الذى عرفناه صاحب طريقة خاصة فى الكتابة تضع اللفظة الشعبية أو العامية الدارجة فى إطار فى محين، حتى يوصل فكرته، فحسباً عن استخدامه للألمطة الشعبية التي يمكن أن توصل السخرية من الموقف أو الحالة التي يتناولها.

وباختصار كان «يحيى حقى» متفرداً فى طريقته وسط أبناء جيله من المبدعين والكاتب، فهو مغرم باللفظ والعبارة، والتركيب داخل العبارة، يضع اللفظ الشائع الذى لا نطن أن له ظلالاً معينة داخل نمق جميل، سرعان ما يجلو العبارة كلها عن حيوية وحياة لم تكن نتوقعها، وذلك هى ما نسميها الكتابة اللغوية، فهو أقرب إلى الفن فى الصياغة والتصوير والتعبير، مما يميزه عن أبناء جيله واللاحقين عليه.

ولذا نرى - فى الختام - أن «يحيى حقى» فى كتاباته الصحفية والنقدية كان يتمنى للكتاب أصحاب الأساليب الخاصة، مما يميزه وأمد كل ما كتبه سواء كان إبداعاً أو نقداً أو متابعة للحياة اللغوية بطاقة روحية كبيرة يمكن أن تعيش بها كتاباته ربما لمئات السنين.

وهو الطراز الذى وصل إلينا من إسبانيا أو الأندلس، وهو الذى بنيت على أساسه العمارات ذات الهواكى، مع الشرفات الواسعة المكشوفة أحياناً مثل عمارات مصر الجديدة. ويتنصر «يحيى حقى» لهذا الطراز لما فيه من جمال ظاهر ومعة عدد الاستعمال.

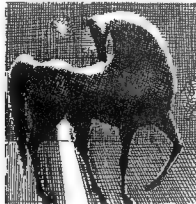
٤ - الطراز الحديث :

وهو طراز الأسمنت المسلح الذى - فى رأيه - قضى على كل الطراز الأخرى من أجل المنفعة كطصير وحيد، ولا شيء غير المنفعة.

ويبين «يحيى حقى» أبعاد الفوضى التي سادت العمارة فى مصر، والتي ظهرت فى الأحياء الجديدة التي بدت - كما يصف - فى أقبج صورة، ويعبر عنها فى عبارات ساخرة لاذعة:

«إننى أغمض عيني إذا مررت بها... أحس كأننى أمر برصيف محطة كوم عليه مسافرون خائفون متمجلون، أمتعتهم حقيبة وكيس ورتبيل. بعضها جنب بعض وفوق بعض، ليس هنا شعور بالسكن والاطمئنان، ولم نملك شعوراً بالمتعة والراحة.. أبنية لا تقى من الحر أو البرد، والويل لمن سكن الأدوار العليا من أمثالى.. إنه بطل فى مسرحية «للتنى واليازل يكون اسمها.. فأر تحت سطح من صليح ساخن».

ويستبقى «يحيى حقى» من كل ذلك ما قام به المهندس الراحل «حسن فتحى» فى النماذج التي قدمها للعمارة فى قرية



source of inspiration, and could be employed in performing arts .

This issue contains five testimonies by five creative women writers in different creative fields; Shar Tawfik presents her testimony under the title **"Ancient and Egyptian Folk Traditions"**, plastic artist Sawson Amer presents a testimony entitled **"Tradition in Contemporary Plastic Paintings"**; The testimony which ensues in offered by documentary film director" Atyat Al Abnoundi under the title **"Documentary Cinema And The Rhythm Of Life"**. Novelist and short story writer Meral ALTahawi offers her own testimony entitled **"Knowledge is The Prologue To The Tale;"** Nemat AL Behirei's testimony **"The Age of innocence and the Magic of the tale"** is then presented.

In Al Founoun AL Shabiya art tour, *Dr. Suzan AL Sai'd* writes about the procedures of the inauguration of the ethnographic museum of the cultural heritage of AL-Wahat (The Oases) at Luxor in the internal Oases. *Dr. AL Sai'd* starts her article with a theoretical introduction about the museum concerned with the classification of popular culture and peoples' traditions. The ethnographic museum concerns itself with the physical aspects of man. The folkloric museum is mainly concerned with the collection of cultural materials which and illustrate the arts and creativity of man. The primitive museum is basically concerned with collecting the artistic materials of primitive tribes.

Dr. AL Sai'd sets out to describe the ethnographic museum at Al Wahat (Oases). She describes its location, and the materials exhibited at the museum. She outlines the efforts which led to the establishment of this museum and specifically to the efforts of Prof. Alya Hussein which started in 1960 when she was still a ph.D.candidate. Then, she refers to the procedures of inauguration which were attended by general Medhat Abdel Rahman, governor of AL Wadi AL Jadid (The New Valley) together with a constellation of folk art officials and Islamic and coptic archeologists.

The tour also comprises a review of an M.A. Thesis by Sawson Mohamad Mahmoud Al Janaini entitled **"Environmental Arts And Touristic Constructions In Sinai"**. The thesis was defended at the faculty of fine arts, Helwan university under the supervision of Prof. Mamdouh Abdou Yousef, former Professor of decoration of the college. Prof. Gawdat Nasr Bebawy acted as a co-supervisor. The discussion committee consisted of Prof. Mohamad Abdel Fatah AL Beyali, former head of the decoration department at the college and Prof. Suleiman Mahmoud, professor of folk art and former dean of the faculty of artistic education.

Nadia AL Sensousi reviews the introduction and various parts of the thesis which comprise a historical survey of the diverse environmental arts Of Sinai particularly in the field of touristic construction in the coastal regions in Sinai. This thesis is regarded as a unique effort in the domain of aesthetic and artistic vision of Sinai's environmental arts and getting inspired by it in touristic construction .

To AL Founoun AL Sha'bia Library, *Mr. Shams Al Din Moussa* offers an artistic and folkloric reading of artist and literary pioneer Yehia Haqi. Haqi was born at the end of the nineteenth century. Haqi's talent flourished in the first quarter of the twentieth century and his stature equals that of Taha Hussein, Aqad, Salama Mousa, AL Mazni, Tawfik Al Hakim, Hussein Fawzy and others. The reading tackles the artistic aspects of Haqi's creative and critical texts which are characteristically vivid and vital .Moussa provides an analytic study of Haqi's word formation, phrases, sentence construction, imagery and figures of speech. The study also handles the nationalistic and folkloric aspects of Haqi' concerns with music, singing, architecture and plastic arts.

Moussa maintains that Haqi's everlasting works and the energetic spiritual ambience which they create are an outcome of the interlocking of artistic and folkloric aspects in his works.

his rooms and that the jar came to him since he is the person destined to have it.

With *Mr. Ibrahim Helmi* we can read "**Maqamat Al Hariri**" as an expression of the folk manifestation of the culture of Arab society. This study is the third one in this issue which undertakes to investigate the Arab written tradition. Here, the research - worker proposes the view that the Arab cultural environment during the Abbasid era teemed with popular images which were characteristically original and striking in their adherence to Arab folkloric legacies. This is manifest in their proverbs, customs, traditions riddles, crafts and professions and in their books, particularly in "**Maqamat AL Hariri**."

Dr. Mohamad Emran registers the interest in folk musical tradition in Egypt during the previous century. His study is entitled "**The Interest in Folk Musical Tradition in Egypt. Its origin and Development**". This interest approximately covers the period of the last fifty years when it coincided with the active academic studies about music and the act of drawing inspiration from such music.

The research - worker traces the development of musical instruments and musical forms of expression and research mechanisms. *Dr. Emran* is particularly keen on not overlooking the various instruments in Egyptian folk musical tradition. He offers us an exposition of the efforts exerted by travellers and orientalisists from the end of the Eighteenth century up to the present time where he comes across the efforts exerted within the framework of what is now called "The protection and maintenance of oral traditions in Egypt". This covers the following aspects:

1. The efforts of historians, travellers' work and the work of and Orientalists .
2. Filed collection and archives.
3. Classification of folk music.
4. Musical studies and research works.
5. The employment and drawing inspiration from folk music.

6. This issue of preservation and maintenance.

Yemeni research worker *Arwa Abdo Othman* contributes a study entitled "**Some Ramadan Traditions Of Yemeni Children**". The researcher detects some of the traditions practised by Yemeni children in celebration of the holy month of Ramadan. The study tackles how these children receive this month with songs accompanied by games and folk dances. Among these traditions are *AL Shawa'a*, *Al -Tansir*, *Laylat AL-Shala'aba* and *ALMasy*. The article shows the methods and living styles associated with every one of these four occasions. The article also describes the songs and the singing places related to these occasions. The research-worker ends with compiling a glossary of the terms employed in her study.

Mr. Amer Mohamed AL Waraqui undertakes to study *AL Rabab* musical instrument as it occurs in Arabic lexicons and books and some foreign books translated into Arabic. The research- worker traces the significance of this instrument in such Arabic lexicons as *AL-Mosbah AL Mouner* (The Luminous lamp), *Mokhtar AL Sahah* (Al Sahah's section) and other dictionaries. Etymologically, the term "**Rabab**" means white clouds. According to *Al Mogam Al Wagiz* (The Concise Dictionary), it denotes a musical instrument with one string. The research - worker also consults *The Dictionary of Folklore* compiled by *Dr. Abdul Hamid Younis*. According to this dictionary, the term "**Rabab**" refers to a musical instrument with a string and a bow, used in singing popular verses and is accompanied by folk music.

Mr. Magdi Al Gabri describes rite of sobo, (celebrating the seventh day of a newly born babe) as a ritual practice which is not confined to the celebration held to honour the baby on the seventh night after his birth but is preceded by preparations which occupy the sixth days preceding the day of sobo' *AL-Gabri* maintains that this celebration belongs to the arts of folk kinetic performance. As such, they could be a

the circumstances. Thus, the tale could change its shape, but its substance remains essentially the same.

To the domain of material culture, *Mr. Magdy Abdel Gawad Othman* contributes a study entitled, **"A Contribution to the Lamps of Mamebuki Period in Egypt"**. This article examines an enameled glass lamp found recently among the possessions of a labourer at the mosque of sheikh Mohamad Al Shenaway at the village of Mahalet Marhoum which lies midway between Tanta and Al Mahla Al Koubra. The Labolurer reported that the lamp existed at the ancient muosque before its demolition.

The study offers a detailed description of the lamp, its state, measurements, artistic and ornamental features. The descriptive study of the lamp revealed that the lamp contained all the basic elements which constituted the overall artistic and ornamental shape of lamps. The analytic study of these constitutive elements is believed to comprise:

1. The "Ronoqs" and the function of their owners.
2. The series of titles.

Close analysis made it possible to determine the date of the lamp and to place it within the accurate period in which it was manufactured. According to the author of this study, the lamp dates back to the Mameluki period in Egypt (Towards the end of the eighth century of Hegira, which corresponds to the fourteenth century A.D.)

The lamp was probably made during the reign of Sultan King Abo Sa'ad Sayef Edin Barqouq Ibn Anis AL Othmani AL-Jarkasy, the twenty-sixth of Mameluke sultans in Egypt the and the first Jarkasy king.

Mr. Mohammad Bahnasy translates an article called : **"Forms Of Folklore. Prose Narratives"** by William Bascom, professor of anthropology at the university of California and prefaced by Prof. Alan Dundes. Bascom proposes the term "Prose narrative" as a

broader category comprising three narrative forms, namely myths, legends and folk tales. The three forms are linked together as sub-categories of a broader formal category "Prose narrative". This proposal provides an adequate taxonomic system in which all kinds of prose narratives could be placed within a single category which has been formally defined. As such, this resembles what happens during the classification of proverbs, riddles, ballads and other verbal arts. Prof. Bascom conducts an overall survey of all types of traditional prose narratives, relying on many filed reports filed by anthropologists in many areas of the world.

In his preface to this article, Prof. Alan Dundes believes that in reading Bascom's article, we should take into account the distinction between analytic and native categories. We should also, Dudes contends, distinguish between narrative forms, by borrowing the linear model of temporal progression. Dundes maintains that we should be concerned with the qualitative differences among narrative genres.

The considerations proposed by Dundes could be a reading guide to Bascom's taxonomy system which is badly needed in folkloric studies. Folklore, like all other fields of study, is in a dire need for determining and outlining its basic terminology since it is one of those sciences which have been afflicted with the curse of conflicting and contradictory definitions.

Dramatist Ra'fat Al Dewiri presents his translation of a Japanese folktale about dreams. At the Japanese village Nomora, lady Tosson Atanaby, the village narrator, sat and started to tell Robert G.Adams (The tales' collector) the story of **"The Man Who Bought A Dream"**. In this tale, a villager buies the dream of his neighbour and falls into debt in order to make this dream come true and earn a jar full of gold. The man sets on an arduous journey, but soon gets back without the jar. Thus he returns without a single farthing, only to discover that, inside his house, gold covers the grounds of all

has acquired. That is why the narrator marries him to four women, and this is the single instance of polygamy in "The Nights". This objective reading of the tale could possibly pave the ground for different readings of the same text from different perspectives and with the aid of multiple methodologies.

Mr. Mohamad Abdel Rahman presents a translation of the Nigerian myth "The Woman Who Endeavoured To Change Her Destiny" which is drawn from "The African Creation Myths" Collected by Oli Pierre.

The myth tells the story of Agabodina, a Nigerian woman of unmatched legendary strength. At an earlier age, she had the power to heal the sick, to forecast events, and see the future. She could also interpret the language of animals, grass and trees. Although she shot to fame, she felt that her life is vacuous and wanted to have children. She thought that she must leave for her mother Wowing in order to have herself created anew. She soon embarks upon her journey and resumes her quest until she is divested of all the powers she formerly wielded and thus could not confront Wowing. She walked and walked until she came across a pregnant woman in whose eyes she conceals herself. Up to the present time, Agabodina still looks at the on-looker when he gazes at the eyes of anyone.

Dr. Ibrahim Abdel Hafiz Offers a translation of Allert lord's "The Impact of the Invariable text". This article was

published on the occasion of honouring Roman Jakobson on his seventieth birthday (11 October, 1966). In this article, Lord poses a question: To what extent do written texts exert an influence on oral tradition? "What I want to do in this paper", says lord, "is to address briefly such a question, and to gauge some evidences proposed by the use of filed materials in Milan Barry's collection of oral literature. I will limit my mission to textual or verbal impact. Thus Lord divides Barry's text into three unequal categories, as follows:

A-Songs which have not been impressed by any written categories and which remain entirely intact with regard to its traditionality and orality.

B- This category is larger in kind and shows signs of being influenced by the Karasatchy published group. (It was collected during the first quarter of the nineteenth century).

C- Texts which are regarded as specimens of a total copy or of the literal preservation of a book. Lord tests a texts from each group to uncover, precisely, the differences between old and new texts and gauge the importance of living tradition during the performance of texts and at that time of their creation.

AL Fonoun Al Shabia resumes the serial translation of Matheas and Walter Woller's book of German Folktales. The chapter translated from the German by Mr. Ahmad Farouq is entitled "A Special Chapter about The Tale of The Cat with The shoes". This chapter is the resumption of a basic leitmotif in this tale, and how it is retold and reformulated without deviating from the original leitmotif. The aid afforded by a smart animal to man is an instance of one such leitmotif. It recurs frequently in old tales of magic and in fables. The cat belongs to this category of smart and helpful animals. It is enough to mention the respect paid by Ancient Egyptians to this animal.

The Woller brothers outline the narrative stereotypes of this tale in different regions of the world and shows their difference from the original stereotype. A cross-section of this tale would reveal the breadth-in scope of this single tale. The animal leitmotif which exists in many ancient narrative repertoires had the power to develop and transform itself and consequently the tale continues to live and witness the transformation of its narrators, listeners along with the environment in which it gets told. This is due to the fact that the tale has been formulated in accordance with the poetic law which might be modified in accordance with

harshly criticized and it became evident that the facts provided by ethnography do not completely conform to his utilitarianism.

Relying on his structuralist methodology, Levi Strauss consolidates the view of Marcel Mauss when he stresses the fact that the unseen logic underlying religious ideas has never been utilitarian (functional) at all.

Anthropologists were mainly concerned with drawing a distinction between sorcery and pernicious magic. Anthropological studies and researches are based on two perspectives: a cultural perspective based on causality and the mysterious logic of beliefs and a structural perspective, based on social relationships between individuals and communities (social structure). Ultimately, the author of this study emphasizes the necessity of education as the sole means of rooting out magical superstitions.

Algerian Prof. Mohamad Aylans, professor of folk literature and arts at the university of Enaba, presents a filed study of naming and sumaming in Algeria. He maintains that a name is a word referring to and characterizing a person and thus it distinguishes him (civilization - wise) from other peoples belonging to other peoples. Naming is also a means of distinguishing persons socially, culturally and politically. Added to that, naming could turn out to be a significant historical source referring to historical or religious events. That is why nations have been particularly keen on accurately naming the people belonging to them.

The present filed study provides a link between name, title, surname and nickname and their relations to the social environment.

Names might be singular (based on either improvisation or derivation) or compound (made up of two names or of a compound noun and the prefix Abo (father of), or Ibn (son) or walad (son), or a noun compound plus the ascriptive yaa (yaa Al Nasab) or predicatively or attributively compounded nouns).

The study highlights the referentiality of naming or the source to which one might resort in order to change the original significance of the name so as to make it refer to a similar relationship, to bring good luck, to stave off disasters, to get closer to God or to commemorate one's ancestors. Dr. Ayclan ends his study with a compilation of twenty-eight name references, ranging from sources of Islamic religious beliefs to sources based on furniture items or household appliances.

Mr. Emad Aly Abdel Latif Offers his own reading of the folktale of "**Aly AL Zeebaq AL Masry**" (The Egyptian ALi The Quicksilver), which is one of the tales of "**The One And Thousand Nights**". It depicts Aly as a shrewd and deceitful trickster. Abdel Latif reads this tale as a quest journey after knowledge and this reading is supposed to be one of the potential objective readings of this text. As such, it is based on the assumption that the journey to Baghdad represents the path of knowledge which manifests itself on the internal and the external levels. This reading is founded upon examining the relationship which accrue among the various characters of the tale: Al Saqa (the water-carrier), Shah Bandar Al Togar (the chief of merchants), Sab'e Al Fala (the desert lion), the nomad and his tribe, the little boy, Dalila the impostor, Zeinab the con-artist, Zorayek, the fish dealer, the Jewish magician and his daughter, the daughter of Saqti, the followers of Salah AL Din the Egyptian, Ahmad Al Danaf (Chief of tricksters in Baghdad) and the caliph who commanded Aly to recount his tale in minute details and who endows him with the palace of the Jew. Thus Aly has run the full course of knowledge and got rid of the confines of nature and subjugated his desires and instincts. Aly does not represent the negative stereotype of the knowledge - seeker. On the contrary, he has mastered all the tools of knowledge such as the appropriation of intellect, and intuition and spiritual knowledge and has become quite qualified to inhabit the earth and conquer it with the knowledge he

This Issue

The issue opens with the second part of *Dr. Lotfi Houssien Selim's* inquiry into the definition of the mythical in written Arabic tradition. This article serves as a sequel to a study published in issue no: 15-16 and is entitled (**Myth In Ancient Arabic Literature. Verse And Prose At The Pre-Islamic Age**). This study tackles the literature of the Jahili (Pre-Islamic) era which covers a period of 150 years before the emergence of Islam. This period is an extremely fertile ground for the study of myth.

Dr. Selim here offers his second study entitled "**Myth In The Religious Tradition**". The study is based on an examination of the connection between the Arab mind and other non-Arabs in the Abbasid and Omayyad eras such as the Persians, the Greek and other peoples. It was during that period that the movement of translation and book compilation started. The annals of the Arabs, their chronicles and historical narratives recounted by such historians as Wuhb Ibn Monabeh, Ka'ab Al Ahbar and others became well - known.

This study tackles the myths associated with the creation of earth and of Adam (Peace be upon him) and the rites of the bestowal of honours upon him. *Dr. Selim* detects, in the sayings of Ibn Abbas, two factors based on mythical exaggeration, namely the measurement and time factors in the story of the creation of Adam (Peace be upon him). *Dr. Selim* also examines the narrative account of the seven layers of the earth recounted in Al Tha'labi's "**Narratives of the Prophets**" known as *Al-Ara'is* about the life of the fifth earth and the eighteenth canine teeth with which each layer of the earth is endowed.

In his Quranic commentary, Al Qurtoby narrates a story about the confrontation between a story-teller (narrator) and Iman Ahmed Ibn Hanbel and Yehia Ibn Ma'en at the mosque of Rasafa. The narrative recounted by Al Qurtoby has, in *Dr. Selim's* words, serious implications as it uncovers the existence of story - tellers who stood at public places and faked stories and apocryphal prophetic traditions and consolidated them with right ascription which they learned by heart.

This study also tackles the exaggeration and miscalculation of numbers in the work of Wuhb Ibn Monabeh. The study also highlights the mythical explanation of natural phenomena. *Dr. Selim* shares Al Qurtobi's scepticism when he says in his commentary on fabricated prophetic traditions: "This is inadmissible and cannot be conveyed and only God knows".

Prof. Sayed Hamid presents his translation of a study about magic. The relationship between magic on the one hand and religion and science on the other has been one of the primary concerns of the anthropologists. Throughout the nineteenth century, the interest of anthropologists has been confined to the origin of magic and its relation to religion. This relationship is represented by the work of Edward Taylor and that of Levi Brühl. It has also been limited to the assertion of evolutionary issues related to religion and science and less with magic as in James Fraser.

At the inception of the twentieth century, the utilitarian attitude of Malinowski made its appearance. In this respect, Malinowski made the assertion that magic fulfills utilitarian functions for individuals. Malinowski was



• الأسعار في البلاد العربية:

سوريا ٧٥ ليرة، لبنان ٢٠٠٠ ليرة، الأردن ١,٢٥٠ دينار، الكويت ١,٢٥٠ دينار، السعودية ١٥ ريال، تونس ٤ دينار، المغرب ٤٠ درهم، البحرين ١,٥٠٠ دينار، قطر ١٥ ريال، دبي ١٥ درهم، أبو ظبي ١٥ درهم، سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار

• الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) ١٢ جنيه، ومصاريف البريد ٨٠ قرشًا وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا

أوروبا: ١٦ دولارًا

أمريكا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد

• المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة

تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩



AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA FOLK-LORE

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
Organization, Cairo.
No: 64-65, July 2002 / March 2003

*Founded and edited by Prof.
Abdel-Hamid Yunis, in January
1965. and Supervised artistically
by Mr. Abdel-Salam Al-Sherif*

Editorial Board:

Dr. Ahmed shams Al-ddin Al-Hagagi
Dr. Asaad Nadim
Dr. Samha Al-Kholy
Mr. Abdel-Hamid Hawass
Mr. Farouk Khourshid
Dr. Mohammed M. Al-Gohari
Dr. Mohammed Al-Naggar
Dr. Mostafa Al-Razaz

Chairman of GEBO
Dr. Samir Sarhan

Managing Editor
Hassan Surour

Editor-in-chief
Dr. Ahmed Ali Morsi

Art Director
Youssef Shaker

Deputy Editor-in-chief
Mr. Safwat Kamal

Editorial Secretary
Mohammed H. Abdel-Hafiz



**AL - FUNUN
AL - SHAABIA**

FOLK-LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

٣٠٠ قرشا